HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

PINTORICCHIO.

Fotocalcografia Fusetti

PINTORICCHIO

AUTORITRATTO IN SPELLO – CHIESA DI S. MARIA

759.5
P658n
A84

CORRADO RICCI

Pintoricchio

PERUGIA
VINCENZO BARTELLI & C.
TIPOGRAFI - EDITORI - LIBRAI
MCMXII

PROPRIETÀ LETTERARIA

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

AVVERTENZA.

Come il lettore vedrà, Bernardino di Betto detto il Pintoricchio, benchè gramo di corpo e, da ultimo, attristato da dolori intimi, condusse una vita di lavoro forte e indefesso. Morto, l'opera sua fu discussa e il suo nome trascurato.

Il Vasari nella breve vita *lo mise tra i « molto aiutati dalla fortuna, senza essere di molta virtù dotati ». Passarono, in seguito, quasi tre secoli senza che più nessuno ne scrivesse con qualche diffusione. Il Baldinucci nelle* Notizie dei Professori di Disegno *gli dedicò una pagina appena, tantochè, al Vermiglioli, nel 1837, parve carità di patria risollevarne la fama, stampando una monografia, pel tempo, discreta, passata nullameno senza fortuna dell'artista e dello scrittore. I signori Crowe e Cavalcaselle, lo Schmarsow, il Morelli richiamarono poco dopo l'attenzione degli studiosi sul maestro mettendone in mostra le buone qualità di pittore, le somme di decoratore. Ma più di tutto giovò al suo nome l'apertura al pubblico dell'Appartamento Borgia, in Vaticano, avvenuta con grande solennità nel 1897, dopo i restauri voluti da Leone XIII. S'ebbe allora un numero straordinario di articoli (alcuni assai no-*

tevoli) ai quali seguì una cospicua serie di monografie, tra cui quella capitale dei signori Ehrle e Stevenson (1897) e le altre, di buona divulgazione, del Boyer d'Agen (1898), di Ernst Steinmann (1898), di E. M. Phillipps (1901), di A. Goffin (1905) ecc.

Il mio volume sul Pintoricchio *uscì dapprima a Londra, nel 1902 (editore Heinemann) col testo inglese; poi, nel seguente anno, a Parigi (editore Hachette) col testo francese. A me, italiano, rimase perciò il dolore di non vederne l'edizione italiana, sino al giorno in cui l'editore Bartelli di Perugia mi si offerse di farla.*

Ma intanto, nell'ultimo decennio, in molti periodici e libri di storia artistica erano apparse notizie e documenti sul Pintoricchio; e a me e ad altri era riuscito di trovare opere rimaste sconosciute e di modificare apprezzamenti estetici e, in qualche parte, anche la cronologia. In questo non breve lavoro di aggiornamento mi fu di grande aiuto Umberto Gnoli, il quale dell'arte umbra è studioso assiduo e felice intenditore.

CORRADO RICCI.

CAPO PRIMO.

In Umbria.

Pittori umbri - Natura soave del paese - Perugia nella seconda metà del secolo XV - Opere giovanili del Pintoricchio.

QUANDO Bernardino di Betto, chiamato poi il Pintoricchio, era già giovinetto, in caso d'esser messo « a bottega », fiorivano in Perugia, sua patria, e nell'Umbria diversi maestri di pittura, alcuni dei quali assai ragguardevoli. Fra questi i più vecchi erano Benedetto Bonfigli e Bartolomeo di Segnolo, detto del Caporale, nati verso il 1420; v' erano poi Fiorenzo di Lorenzo, Pietro di Galeotto e Pietro Vannucci detto il « Perugino » che tutti di gran lunga sorpassava. Nella vicina Foligno, nel cuore dell' Umbria, lavoravano, con altri minori, Pier Antonio Mesastris, modesto e piacevole imitatore di Benozzo, e Nicola di Liberatore; mentre in Gubbio Iacopo Bedi, Bernardino di Nanni ed altri seguivano ancora gli insegnamenti del loro vecchio maestro, Ottaviano Nelli. Non tutti di ugual valore e nemmeno d'uguale indole erano questi pittori, pure operando in vicinanza l'un dell'altro e nella soavità dello stesso ambiente. Il Bonfigli eclettico, di poco sentimento, raccoglieva gli elementi della sua arte a varie fonti toscane ed umbre e limitava l'iniziativa sua personale a certi tratti di leggiadrìa esteriore, accurato però in modo speciale nella riproduzione realistica degli edifici, come

si può vedere negli affreschi del Palazzo di Perugia e nel gonfalone di San Bernardino. Bartolomeo del Caporale, inscritto nella matricola dei Pittori fin dal 1442, ci si mostra dapprima influenzato da Benozzo Gozzoli e dai Senesi. Poi la sua arte diviene più schiettamente umbra, e sembra preludere a quella del Pintoricchio, per poi seguirla come nella *Maddalena* della Pinacoteca di Perugia, del 1487, nell' affresco di Montelabate, dell' anno seguente, e in quello, firmato, di Montone, del 1491. Intorno a Fiorenzo di Lorenzo, nato poco prima del 1447 e morto nel febbraio del 1522, i pareri dei critici non sono concordi. Egli era noto sopratutto come autore dei deliziosi quadretti della Pinacoteca di Perugia rappresentanti la *Leggenda di san Bernardino*, per il *Crocifisso fra i santi Girolamo e Cristoforo* della Galleria Borghese a Roma e, infine, per l' *Adorazione dei Magi*, che ormai tutti, tornando al Vasari, ritengono opera giovanile di Pietro Perugino. Se a Fiorenzo, come noi pure crediamo, si debbono togliere questi dipinti, egli resta con la scarsa e mediocre produzione *autentica* d' alcune opere minori, sulla cui attribuzione son tutti d'accordo. I caposaldi dell'opera sua sono nella Pinacoteca di Perugia: un polittico proveniente dalla chiesa di Santa Maria Nuova, commessogli nel 1472 e condotto a termine verso il 1490; una nicchia, già in San Francesco, intorno a cui dipinse nel 1487, i *santi Pietro e Paolo con la Vergine fra angeli e serafini,* ed una *Madonna della Misericordia*, affresco staccato dall'ospedale di Santo Egidio, già firmato e datato 1476, ora del tutto deperito. Fra le opere concordemente attribuite a Fiorenzo ricorderemo l'*Adorazione dei Pastori,* un *san Sebastiano* su tavola con lo stemma dei Narducci, alcuni affreschi del 1498 provenienti dalla chiesa di San Gior-

gio, e il trittico Monaldi della Galleria Nazionale di Londra. Ben povera cosa in vero tutti questi dipinti in confronto della fine, squisita, elegante bellezza delle tavolette con la *leggenda di san Bernardino!*

Nella testa della Vergine della nicchia si riscontrano forme un po' rozze, con tinte leggiere, opaline, a base verdognola. Le teste dei cherubini non mancano di gentilezza, ma i due santi Apostoli hanno tipi sgraziati, colorito crudo e stonato e stoffe a borse goffe, modellate e lumeggiate come se il maestro avesse preso ad esempio statue di terracotta invetriata. Nel trittico della Pinacoteca di Perugia la sua derivazione da Nicola da Foligno è evidente. In quello di Londra egli copia di peso la *Madonna dei Consoli* di Deruta, dipinta nel 1458 dall'Alunno, come quest'ultimo l'aveva copiata dalla *Madonna* di Benozzo, ora nella Galleria di Belvedere a Vienna. Nel polittico di Santa Maria Nuova la figura di *san Pietro* è oltremodo rude e scorretta; altre figure, guardanti il cielo, mostrano lo sforzo del maestro nel voler imitare i tipi del suo glorioso contemporaneo Pietro Perugino: così il *san Sebastiano* della tavoletta perugina, col capo leggermente di scorcio, e la pelle tirata sui muscoli. Le sue figure staccano generalmente su fondo d'oro: solo tardi, nell'*Adorazione dei Pastori* e nel *Presepio* proveniente da San Giorgio, obbligato dal tema, dipinge il paesaggio: nella prima, arido, senza un albero, con due roccie ai lati che fanno da quinte; nel secondo, tutto verde, di maniera peruginesca, senza alberelli.

Pietro di Galeotto fu certo pittore tenuto in considerazione dai suoi contemporanei, poichè a lui, fra altri importanti lavori, fu affidata la pala per la cappella dei Priori, ora nella Pinacoteca Vaticana, lasciata incompleta alla sua morte avvenuta nel 1483

e condotta a termine dal Perugino. Un altro suo affresco, cominciato nel Monastero di San Pietro, fu finito da Bartolomeo del Caporale; ma oggi la sua importanza ci è attestata solo da documenti di archivio. Nicola di Liberatore detto erroneamente « l' Alunno », agli elementi indigeni aveva sovrapposta l' ammirazione e l' imitazione delle opere di Benozzo Gozzoli, che splendevano a Montefalco in vista di Foligno, e poi di Carlo Crivelli che lavorava nel vicino Piceno; ma nella sua rozzezza aveva in sommo grado quanto mancava al Bonfigli: il sentimento, spinto talora sino alla caricatura. In lui s'amplia pure il paesaggio campestre che cosparge di figurine in gruppi aneddotici, e la decorazione si fa splendida di particolari nei macchinosi polittici, nelle cornici, nelle predelle, adorabili per finezza, e nei fondi architettonici, rilevando certamente tale amore del fasto dai suoi antenati Gentile da Fabriano e Ottaviano Nelli, alla dolcezza dei quali s'attiene qualche volta anche Pier Antonio Mesastris.

Su tutti costoro emerge il Perugino per la profondità della espressione, per la bellezza delle forme e del colore, e, su tutto, per la perfetta armonia dell'arte sua con la natura umbra, luminosa ma mesta e solinga, così lontana, nelle sue linee delicate e nell'alta pace, dal tumulto operoso dell' Italia superiore e dall'asprezza selvaggia delle regioni meridionali.

Nell' Umbria non s' incontra nessuna grande e popolosa città, quasicchè si fosse temuto che una moltitudine di gente molto densa potesse turbare la tranquillità d' una vita contemplativa, piena di pensiero e avida di riposo. Diafani orizzonti di montagne senza urto di rupi, valli silenziose sparse di piccole città, di borghi, di castelli, ognuno dei quali vanta qualche asceta o qualche artista; stese deserte e

cerule di acque, sulle cui rive aleggia ancora il ricordo di grandi avvenimenti.

Tale l'aspetto dell' Umbria, aspetto d'una malinconia indefinibile e dolce come i primi moti dell'amore, come la favella che fiorisce sulle labbra dei suoi abitatori.

Appena un leggiero crepuscolo di civiltà si colora fra le tenebre del Medio Evo, nell' Umbria si fondano i primi asili di pace, dove riparare dalle lotte sanguinose del tempo e starsene « *contenti de' pensier contemplativi* ». Sorsero quindi, sui colli riguardanti l'Adriatico, ai piedi del Catria e dell'Ansciano, e sulle rive ombrose del Tevere, *i chiostri che soleano rendere fertilemente al cielo.* Poi, come le ire e i conflitti crebbero nel seno delle città, come queste s'urtarono l'una contro l'altra, senza sosta, nell'idea guelfa od imperiale, come la violenza s'estese nella Chiesa, nei Comuni, sopraffatti dalle nascenti o crescenti tirannie, nelle famiglie, e fu scopo d'ognuno di dar « nel sangue e nell'aver di piglio », ecco da questo cuore d' Italia balzare il paziente e l'ispirato esempio del sacrificio, dell'umiltà e del perdono; e sulla *fertile* costa del Subasio, nelle isole deserte del Trasimeno, sulle rupi quasi inaccessibili del Montefeltro invitare all'amore d'ogni cosa creata, alla fraternità di tutto ciò che è grande e bello nella natura, misero e piccolo nella umanità; eccolo porgere la guancia destra a chi gli percosse la sinistra; eccolo salutare fratelli il sole e il fuoco, sorelle la luna, l'acqua e la morte.

E questo senso di sacrificio, di pietà, d'amore, ch'ei riversò sulla malvagità umana, come un balsamo sopra una piaga cattiva, trasse bensì dall'anima sua, ma questa erasi prima armonizzata nella benigna pace e nella profondità del mondo che lo circondava.

Così ai poeti, adirati sempre nell'eterno contrasto

tra il loro ideale inattuabile e la naturale imperfezione delle cose e delle creature, nessun luogo diede conforto maggiore di questa avventurata regione.

Dante, nel cui poema si specchia la fortunosa e libera vita italiana del suo tempo, dopo aver colpito di sanguinose invettive quasi tutte le città d'Italia, dopo esser passato sdegnoso fra i tumulti e le rabbie partigiane dei centri politici, si placa nell'Umbria e vi cerca l'ispirazione pei canti più sublimi del suo *Paradiso,* e indugia nelle larghe e serene descrizioni del paesaggio evocando dolci nomi di santi al ricordo d'ogni terra e d'ogni montagna.

Giorgio Byron nel pellegrinaggio del giovine Aroldo, lungo le tacite rive del Trasimeno e del Clitunno, sente il fascino del riposo perchè

> « ..... cotal vista
> delizïosa una gentil frescura
> nel suo cuore diffonde ».

Il Fischer fuggito dalle nebbie della sua patria, più caldo manda il saluto alla verdeggiante Umbria: « Io piangevo amaramente rinserrato in quell'oscura nordica cerchia e l'anima anelava desiderosa a più aperte e serene regioni. Ed ora lo spirito e i sensi esultano rinfrancati, saturi della rugiada della sanità ».

Ed anche l'ultimo, per tempo, dei grandi poeti italiani, dopo avere nell'ora dello sconforto apostrofata l'Italia e maledetto il moderno « malor civile », proprio dal colle di Perugia sente la pace divina che sorge, come un profumo, dalle fertili vallate, dai fiumi correnti al Tevere, tra file di pioppi, dai laghi deserti, dalle catene dei monti digradanti « entro vapori di viola e d'oro » e scioglie il *Canto dell'Amore:*

Capo Primo

« Io non so che si sia, ma di zaffiro
sento ch'ogni pensiero oggi mi splende;
sento per ogni vena irmi il sospiro
che fra la terra e il ciel sale e discende ».

Tale l'indole e la potenza morale del paese, che doveva, in onta alle varie influenze esotiche, formare il sentimento solenne e soave, pieno d'incanto dell'arte del Perugino.

Per esser grandi conviene non solo presentare le forze virtuali del proprio tempo, ma anche quelle del proprio paese, come Tiziano che seppe meglio d'ogni altro raccogliere e riassumere lo splendore e il fasto veneziano, Leonardo che meglio comprese ed espresse il gusto, la misura, della perfezione propria allo spirito toscano, il Correggio che felicemente raccolse in un mazzo la gaia vigoria de' pittori e dei fantastici poeti emiliani.

Il Perugino non fu così grande, perchè gli mancarono spesso la varietà e l'abbondanza delle composizioni, ma al pari di loro seppe rimanere nella storia appunto come il maggiore rappresentante dell'arte d'una divina regione.

Chi fosse il primo ad iniziare nell'arte il nostro Bernardino, non sappiamo. Giorgio Vasari [1], nella *vita* del Perugino scrive: « fu anco discepolo di costui il Pinturicchio pittor perugino », e, in quella del Pintoricchio: « Avendo dunque costui nella sua prima giovinezza lavorato molte cose con Pietro da Perugia suo maestro ecc. [2] ». E lo storico aretino che fu

[1] *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, a cura di G. Milanesi, tomo III (Firenze, 1878), p. 591.
[2] Vasari, III, p. 494.

in Perugia ed ebbe dimestichezza con Bitti Caporali discepolo e collaboratore del Pintoricchio, poteva essere bene informato! Giovane ancora, come vedremo, Bernardino si recò infatti a Roma a dipingere alla Sistina in compagnia del Vannucci; ma questi già prima del 1475 [1] e, in ogni caso, prima del 1478, data del suo *san Sebastiano* di Cerqueto, aveva fatto in Firenze, ove perfezionò la sua educazione artistica, un lungo soggiorno. Quando Benedetto o Betto di Biagio decise di mettere a bottega il suo figliuolo, forse il Vannucci era assente da Perugia. Benedetto avrà voluto affidarlo ad un maestro di qualche fama ed età e che avesse bottega in Perugia. Il Perugino, invece, e Fiorenzo di Lorenzo [2] potevano contare circa 23 anni. Fiorenzo poi sembra a noi doversi escludere anche perchè i suoi primi dipinti mostrano una diretta influenza dell'Alunno, di cui poche traccie sono nelle opere giovanili del Pintoricchio, le quali nemmeno ci fanno pensare alla maniera di Benedetto Bonfigli. È probabile che suo padre lo affidasse a Bartolomeo del Caporale, maestro immatricolato nell'arte fin dal 1442, che aveva studio, bottega e garzoni, pittore ufficiale della potente e ricca abbazia di San Pietro, stimato dai concittadini e che, fra altri importanti lavori, eseguì la tavola, ora perduta, per la cappella del Verde in Duomo. Certo è che la maniera delle opere certe del Caporali si accosta

[1] Vasari, III, p. 565.

[2] A. Briganti, *Le date estreme di Fiorenzo di Lorenzo*, in *Rassegna d'Arte Umbra* (Perugia, 1910), fasc. III. Fiorenzo era Priore nel 1472, e per aver àdito a questa carica bisognava avere un'età non inferiore ai 25 anni. Ma non si può ammettere che Fiorenzo fosse nato molto prima del 1447, poichè nel 1521 era ancora in buona salute e poteva recarsi per un lodo in Città della Pieve, e morì, come si è detto, nel febbraio 1522. Deve ritenersi dunque circa coetaneo del Perugino.

a quella del Pintoricchio più di quella degli altri maestri che allora fiorivano in Perugia, e che il figlio di Bartolomeo, Bitti del Caporale, rimane per parecchi anni in rapporti d' arte con Pintoricchio. Questi poi, appena visti i primi saggi di un' arte nuova e di gran lunga superiore alla locale, portati in Perugia da Firenze da Pietro Vannucci, non avrà tardato ad allogarsi per opera di lui [1].

Naturalmente anche altri pittori, già mentovati, gli offriranno elementi preziosi: Ottaviano gli mostrerà nella cappella dei Trinci i costoloni a rilievi dorati; i pittori eugubini gli suggeriranno il Putto vestito di tonacella; Gentile gli rivelerà il fasto delle stoffe auree; il Bonfigli gli consiglierà una grande accuratezza nella riproduzione degli edifici e il modo d' illuminare alcune vesti con borchiette d' oro; Nicola di Liberatore gli dirà d' animare i fondi con aneddoti minori e mostrerà leggiadri putti, in coppia, reggenti stemmi. Anche Benozzo Gozzoli gli consiglierà i temi bene ordinati e semplici di certe composizioni, in ispecie di quelle della cappella Bufalini in Aracoeli. Ma la somma maggiore d'elementi affini all'arte del Pintoricchio, così per l'abbondanza delle figure e l'importanza del paesaggio, come per la ricchezza delle architetture e dei costumi, si scorge nelle otto storie o *Miracoli di san Bernardino,* « miniate » a tempra leggiera su altrettante tavolette (ora nella Pinacoteca di Perugia), che, nella sacrestia di San Francesco, formavano le imposte dell'armadio racchiudente il gonfalone di san Bernardino dipinto dal Bonfigli. A chi non furono attri-

[1] Non siamo alieni dal credere che anche Antoniazzo Romano esercitasse qualche influenza sul giovane Pintoricchio. Il trittico della galleria comunale di Rieti, del 1464, la più antica opera datata del maestro romano, già preannunzia il tipo della Vergine del nostro maestro.

buite? Ne assunsero la paternità persino Domenico Veneziano, il Pisanello, il Mantegna ; poi, venendo alla critica più moderna, troviamo i nomi di frà Carnevale, del Bonfigli, di Fiorenzo di Lorenzo, di Neroccio di Lando, di Francesco di Giorgio Martini, di Pietro Perugino, senza contare tutti gli anonimi aiuti di questi ultimi e dell'Alunno, e le diverse influenze, fra cui la fiamminga, trovatavi dal Broussolle [1]!. L'attribuzione a Fiorenzo, raccolta per il primo e assai timidamente, dal Passavant [2] fu quella che ebbe maggior fortuna e numero di sostenitori per parecchi anni. Ma il confronto con le vicine e scadenti opere certe di questo maestro, si può dire che ormai l'abbia fatta abbandonare. L'ultimo battesimo è del Venturi [3] che quattro ne assegna a Pietro Perugino, due a Neroccio e Francesco di Giorgio, e due a un allievo dell'Alunno.

Noi crediamo invece alla preparazione di tutte da parte del Perugino ; all'esecuzione nella sua fiorente scuola; alla collaborazione d'aiuti a scolari fra cui il Pintoricchio. Il gonfalone del Bonfigli era già dipinto nel 1464. Umberto Gnoli crede che le tavolette, che pare veramente che rispecchino il fasto della Corte estense nella varietà e ricchezza ed eleganza dei costumi dei personaggi, scudieri, falconieri e paggi (costumi simili a quelli dipinti dal Cossa a Schifanoia) fossero ordinate in occasione del passaggio per Perugia di Borso d' Este, avvenuto, come

[1] *La Jeunesse du Pérugin, et les origines de l' Ecole ombrienne* (Parigi, 1901), p. 187, n. 3.

[2] *Raffaello d' Urbino e il padre suo Giovanni Santi* (Firenze, 1882), I, p. 327. — Cfr. I. Carlyle Graham, *The problem of Fiorenzo di Lorenzo of Perugia* (Perugia, 1903), p. 56 e seg.

[3] *L' arte giovanile del Perugino*, nell' *Arte* (Roma, 1911), p. 57 e seg.

(Fot. Alinari)

MIRACOLO DI SAN BERNARDINO

Pinacoteca di Perugia

vedremo, nel 1471 e, forse, da lui stesso. Nella tavoletta rappresentante la *Nascita di san Bernardino* è ripetuta due volte, in una ghirlanda, l' aquila nera bicipite, stemma degli estensi. Inoltre, la scritta dell'arco *Divo Tito Vespasiano* può essere un'allusione a Tito Vespasiano Strozzi da Ferrara, inviato dal suo signore ambasciatore a Perugia. Sull'arco stesso si legge la data 1473, che designa il compimento del lavoro e dimostra che questo fu eseguito mentre l'età del Perugino correva dai venticinque ai ventinove anni, e quella del Pintoricchio dai diciassette ai venti.

Ora molti sono i riscontri delle tavolette con gli affreschi della Sistina, dovuti al Perugino, al Pintoricchio e fors'anche all'Ingegno, aiuto probabile, se anche non riconosciuto finora, del Vannucci in parecchi dipinti. Alcune figure delle prime tavolette si riveggono nel fondo della *Consegna delle chiavi.* Le attitudini felici al paesaggio dimostrate dal Pintoricchio nella Sistina e nei lavori seguenti, già sembrano rivelare un suo libero intervento nei *Miracoli.* Pel Perugino infatti il paesaggio ha minore importanza, è più lontano, più calmo, vaporoso; una pianura o un lago fiancheggiati da delicate colline cosparse di poche esili acacie e non dai grandi, alti, vari alberi del Pintoricchio. Del resto, una eco delle tavolette sembra durare sempre nelle opere di questo maestro. Il lusso delle architetture, la profusione dell'oro, le figure viste di schiena coi cappelli a volute, certi ornati e figure di putti e di cani s'incontrano sempre, così in Aracoeli come nella Libreria del Duomo di Siena, nei lavori, cioè, della giovinezza come della maturità.

Il Vermiglioli [1] possedeva cinque miniature del 1486, ritenute del Pintoricchio, con le cinque porte

[1] *Di Bernardino Pinturicchio pittore perugino* ecc. (Perugia, 1837), p. 6 e segg.

della città di Perugia e « ricche di assai belle composizioni ». La minuta descrizione, che ce ne fornisce il Vermiglioli, richiama alla mente i quadretti della *Leggenda di san Bernardino,* e specialmente il più bello, ov'è rappresentato il *miracolo dell'attratta.* In queste miniature vedevasi nel fondo un arco magnifico con pilastri ornati di grottesche messe ad oro, e i nomi delle porte pure lumeggiati in oro. « Nell' interno degli archi, scrive il Vermiglioli, come in ispaziosissima apertura, apparisce l'aere di bello azzurrino.... e quell'aere ben si sfuma con piacevole e naturale degradazione, onde mostrare un cielo più limpido e chiaro e nubiloso talvolta. Il terreno, come veduto in qualche distanza, è coperto di montagne, di balze, di colline, di paesaggio un po' meschino, com'è soventemente quello del Pintoricchio.... ».

Nel mezzo di queste miniature campeggiavano la Vergine col Putto e i santi protettori della città, in basso poi figurine di uomini e di donne di ogni età, in svariate movenze, con costumi del tempo. « Tutte, alcune in piedi, altre inchinate, sono rivolte e con le gesta e con il sembiante, a dirizzare le loro preghiere alla Regina delle Vergini. Ivi anche i fanciulli con graziose scherzevoli infantili mosse, in azione di supplicare si manifestano ». In una di queste miniature vedevasi, fra l'altre figure « un moro con mantello turchino e berretto rosso e con bastone da pellegrino ». Ai lati poi « le figure de' claustrali dei principali cenobi di ciascuna porta in bene umili ed espressive movenze di preghiera, ed a sinistra v' è sempre ripetuta la figura d'un dignitoso soggetto ricoperto di amplissime vesti negre, con un berretto negro similmente, che in avanti termina a punta di corno ». Era un personaggio della nobile famiglia dei Graziani, l' ordinatore dei quadretti. Di queste mi-

CROCIFISSIONE

Miniatura nella Biblioteca Vaticana

niature ignoriamo la sorte, e sarebbe importante rintracciarle.

Comunque, l'abilità del Pintoricchio in tal genere di lavoro e nei dipinti piccoli e fini (oltrechè dalla croce posseduta dal marchese Emilio Visconti Venosta, da certe minuscole Madonnine e dall' ultima fatica sua, l' *Andata al Calvario* dei Borromeo) è provata dalla miniatura con la *Crocifissione,* staccata da un messale, ed ora conservata nella Biblioteca Vaticana. Essa appartiene al periodo del polittico di Santa Maria dei Fossi e deve quindi riferirsi agli anni 1496-1499. La piccola predella di questo polittico e la miniatura vaticana sono sorelle, oltre che nel paesaggio, nella figura del san Matteo, dell'una, e nel san Giovanni, dell'altra. Il *Crocifisso* di questa è identico al *Cristo morto* della cimasa del polittico; le teste delle due Madonne sono uguali di tipo, d' inclinazione, di sentimento. Tutto poi, secondo il solito, appare invaso di forme, con poco riposo dell'occhio. Sino nel cielo, quel po' d'azzurro lasciato libero dagli alberi altissimi, appare solcato da un arcobaleno che si rivede negli affreschi di Siena [1].

Si ritiene generalmente che l'anno di nascita di Bernardino sia stato il 1454, sulla testimonianza del Vasari che, pone la sua morte nel 1513, come fu detto, a cinquantanove anni [2]. Della sua infanzia e della

[1] Siamo dolenti di non poter condividere l' opinione di Adolfo Venturi che assegna la miniatura vaticana al Perugino (*L'Arte giovanile del Perugino* cit., 57). La miniatura firmata dal Perugino nel codice delle « Ore Albani » presso il signor Thompson a Londra, anche se si vuol riferire ad un altro periodo dell' arte sua, resta sempre troppo diversa. Nella miniatura vaticana tutto invece appartiene all'arte del Pintoricchio.

[2] *Op. cit.,* III, p. 508.

sua giovinezza non si sa nulla, come poco in genere si sa della sua vita, amareggiata negli ultimi anni da una pessima moglie, Grania, paragonabile a quella d'Andrea del Sarto. Non tanto forse lo distolse dal partecipare alle lotte del tempo l'amore dell'arte, quanto la povertà del suo fisico. Il cronista Francesco Matarazzo dopo aver fatto un grande elogio del Perugino aggiunge: « Et eravi ancora un altro maestro nominato da molti el Pentoricchio, e da molti appellato Sordicchio, perchè era sordo, e piccolo, de poco aspetto e apparenza: e come quello maestro Pietro era primo de quella arte, così costui era secondo, e anco lui per secondo maestro non aveva pari nel mondo: sicchè ancora de questa arte erano nella città nostra nati homini dignissimi e virtuosi come nelle altre facultà e virtù » [1].

In quale anno lasciò egli la città natale per trasferirsi a lavorare altrove?

È da credere che la prima lunga assenza gliela facesse fare il Perugino conducendolo seco a Roma a lavorare nella cappella Sistina, a cominciare dal 1480.

L'omissione del nome del Pintoricchio nel secondo contratto, fatto per altri dieci affreschi, come vedremo, nell'ottobre del 1481, spiega per noi due cose: prima ch'ei non aveva partecipato al contratto perchè lavorava come aiuto o *famigliare* del Perugino, il quale lo copriva con la sua autorità e con l'assumere l'impresa; poi, che il Pintoricchio non aveva, prima d'allora, lavorato in Roma, nè perciò v'era conosciuta la sua capacità, ben apprezzata invece dal Vannucci per la convivenza di Perugia.

Inoltre è da notare che nessuno fra i moltissimi dipinti operati dal Pintoricchio in Roma può per le se-

[1] *Cronaca di Perugia dal 1492 al 1503*, nell'*Archivio storico italiano*, tomo XVI, parte II (Firenze, 1851), pp. 5-7.

gnature o sui documenti, dimostrarsi anteriore al 1481. Tutto dunque induce a credere che vi comparisse sotto gli auspicii del Perugino, come più tardi Raffaello vi comparve sotto quelli di Bramante suo compatriotta.

Quali opere facesse il nostro Bernardino fino al 1480 circa, ossia sino all'età di ventisei anni, non è *storicamente* noto, ma è pur certo che doveva aver già fatte pitture di pregio o aiutato il Perugino in cosa d'importanza come i *Miracoli di san Bernardino*, se a quell' età dava affidamento al maestro di poterlo aiutare in pitture di tanto impegno e premura come quelle della Sistina.

Del resto è strano che taluno abbia pensato che l'arte così fastosa e festosa, sin dalle prime prove, del Pintoricchio faccia supporre ch'ei fosse da qualche tempo in Roma, a contatto della magnificenza papale.

Nulla mancava in Perugia perchè il gusto d' un artista potesse ampiamente svilupparsi in tutte le manifestazioni. Quella città non era anche allora, come oggi è, fra le più belle per la maraviglia della natura circostante; così in cospetto alla valle del Tevere e a cinque o sei catene di monti dileguantisi nell'orizzonte sino al monte Amiata? Non era essa più d'oggi splendida per festività d'arte e di popolo? Vi mancavano forse nello Studio i dotti, pronti a mettere la loro coltura umanistica a vantaggio dell'arte? Difettavano le occasioni d'ammirare larghi sfoggi di costumi e solennità?

Gli anni giovanili che vi passò il Pintoricchio furono dei più calmi e piacevoli per la sua patria. Appena nel 1479, un anno o due prima ch'ei se ne andasse, potè provare qualche spavento per l' assalto notturno dato a Porta Sant' Angelo dai Fiorentini e riuscito vano. I guai più grossi, pei quali s'insanguinarono le piazze e le strade dagli Oddi e dai Baglioni, scoppia-

rono quand'egli era già in Roma. Invece a' suoi giorni troviamo che i Signori Dieci « non avendo guerra di fuori, nè discordie di dentro » attendevano al buon governo dei loro cittadini, a mantenere il popolo in abbondanza e ad ingrandire la città così di pubblici, che di privati edifici [1]. E di questa cura per l'edilizia della città e per la conservazione delle sue parti antiche troviamo prove assai notevoli rispetto ai tempi. Biordo degli Oddi nel 1475 ordinò che nessuno « che avesse casa vicino alle mura della città vecchia potesse toccarne o muoverne dal luogo loro veruna pietra perchè nel vero, e per la grandezza e magnificenza della città, e per la qualità di esse, sono molto riguardevoli e degne di esser conservate in eterno, e se alcuno ne avesse avuto, perciocchè molti vi erano, che vi avevano le case sopra e contigue, e se n'erano ad usi loro serviti, fossero obbligati fra sei mesi a rifare il muro nella guisa ch' egli era delle istesse pietre a sue spese ». Poi, appena un anno più tardi, s' ingiunge che « certe tele di muro, che ne' più alti solari delle case sporgevano fuori con non piccola deformità ed impedimento dell'aere alle vie dovessero gittarsi giù per terra, particolarmente quelle che erano intorno alle piazze ». Nel 1479 i Signori attesero ad « accomodar quasi tutte le vie pubbliche e reali della città in quei luoghi ove il maggior bisogno lo richiedeva e fecero molte cisterne nuove, pozzi e fonti pubbliche, ed altre cose opportune all' ornamento e grandezza della città loro ».

Così Perugia era sempre più celebrata come una delle città più belle d' Italia, e quindi spesso visitata da cospicui personaggi, i quali coi ricchi cortei e con le feste, onde v'erano onorati, riuscivano pel popolo

[1] Pompeo Pellini, *Historia di Perugia* (Venezia, 1664), II, 721, 744, 749, 772.

argomento di diletto, d' ammirazione e di gusto artistico. E il Pintoricchio, avido di tali pompe, che poi seppe ritrarre nei suoi brillanti affreschi, ebbe agio d' assistere a molte solennità del genere, senza contare le cerimonie periodiche d' installamento dei magistrati e i giuochi e le feste della religione, con le lunghe processioni, varie di colori e d' oro nei costumi e nella dovizia degli arredi sacri. Egli era quindicenne quando giunse a Perugia e vi rimase per due giorni, l' imperatore Federico con settecento cavalli e con molti ambasciatori di principi e di repubbliche, convitati e regalati, mentre al sovrano si donavano due cavalli coperti di broccato d' oro. Due anni dopo, per le vie della città, passò, come s' è detto, Borso d' Este con cinquecento cavalli, centotrenta muli (molti dei quali ammantati di velluto pavonazzo o di broccato d' oro) e con armi d' oro e d' argento, custodite da dodici paggi. Seguono dottori e gentiluomini splendidamente vestiti e servi tenenti al guinzaglio centocinquanta cani, e cinquanta falconieri, tutt' insomma uno spettacolo di magnificenza che prima che negli affreschi del Pintoricchio mostra d'aver lasciato tracce appunto nelle tavolette con la leggenda di san Bernardino.

E il Pintoricchio ha pure modo d' assistere alle festività rinnovate pei santi delle Porte e Quartieri, nel 1471, con lieto adornamento di vie, con cene sontuose e danze; ed agli onori fatti a Rengardo da Camerino a spesa di Oddo Baglione, e a Madonna Castora figlia di Braccio Fortebracci.

La città s' abbandona dunque al godimento d' una vita comoda ed elegante, pronta ad accogliere tutte le bellezze che la Rinascenza le versa sopra dall' abbondante cornucopia. Anche là, perciò, appaiono necessarie le leggi suntuarie e nello stesso 1472 il

primo magistrato, con a capo Ruggero de' Ranieri, le emana riconoscendo (ai minacciosi consigli di frate Gian Battista di Montefalco) « quanto nella città di Perugia fosse dannoso il sontuoso vestire delle donne e le soverchie doti, che, cagionate da quello, vi si costumavano ».

Nè meno ottenne alcuni anni dopo Bernardino da Feltre con le prediche, di concetto e d' ardore emule di quelle del Savonarola, obbligando le donne a smettere le vesti dalle code troppo lungamente diffuse per terra e a moderare gli ornamenti. Poi fatto costrurre un castello di legno, lo fece riempire di cose di « vanità » e vi fece dar fuoco.

Ma l'arsione di tanti oggetti di vizio e di leggerezza non distoglieva poco più tardi i Baglioni da nozze d' un lusso quasi favoloso, nè raggiungeva certo lo scopo di sopprimerne o mitigare la voglia o l' arte di ritrarre le cose più belle per ricchezza ed allegria. Gli artisti e il popolo vivevano sempre nell' emulazione di fornirsi a vicenda gli elementi della felicità estetica. Il popolo presentava agli artisti lo spettacolo d' una varietà e d' una eleganza maravigliose, gli artisti in compenso gli davano opere con le quali lo dilettavano e lo consacravano all' immortalità. In poche parole, la felicità e la gloria non erano nel buono, ma nel bello, e perciò, in grande misura nell'arte. La maldicenza dell'Aretino e l' atrocità consumata da Cesare Borgia in Senigallia, dovevano poco dopo apparir « bellissime » come opere artistiche. E quanto fosse diffuso il gusto e l' esaltazione della bellezza e dell' antichità provano per l' appunto queste parole del Matarazzo: « Messer Astorre Baglioni stava nella strada morto sopra la terra nuda e così ancora il nobile Simonetto; e quelli che li videro e massime li forastiere studiante e altre gente, assimi-

gliavano il magnifico messer Astorre così morto ad un antico romano, perchè prima era umanissimo, tanto la sua figura era degna e magna ».

Le vittime d' una orrenda strage, sanguinose, coperte di ferite, trascinate ignude sulla pubblica via, più che orrore, destavano dunque ammirazione per la loro eroica e classica grandiosità!

Da Santa Maria degli Angeli una via deserta, tra i fossi e le campagne arate, conduce in un' ora di vettura ad una piccola borgata detta Torre d'Andrea, verso il luogo dove il Topino cade nel Chiascio. Essa si trova in pianura, nel mezzo d' un anfiteatro di monti coronati di città e di castelli: Spello, Assisi, Perugia alle spalle e a sinistra Bevagna e Montefalco. Sussurro d' acque lontane, stormire d' alberi, canto di uccelli sono i soli rumori. Nella borgata sorge un rozzo avanzo di rocca smantellata forse nel 1527 dai soldati del Duca di Urbino quando vi fecero prigioniero Galeotto Baglioni. Ora rimane una grossa torre d' accesso ad archetti e modiglioni, e coi solchi dove già cigolarono le catene del ponte levatoio. Sull'altare maggiore della chiesa mal raffazzonato sta un quadro a tempra su tavola ritenuto la prima opera del Pintoricchio e che esprime la *Presentazione di Gesù al tempio* [1]. Formata d'elementi umbri raccogliticci è da levare al maestro, ma da levare anche ad Antonio da Viterbo di cui la ritiene (con dubbiezza però) lo Steinmann [2].

[1] Bragazzi, *Rosa dell' Umbria* (Assisi), p. 123. — L. Manzoni, *A zonzo pel contado perugino* (Torre d' Andrea) nell' *Umbria*, anno I, nn. 10-11 (Perugia, 1898). — *L'Arte*, anno I, pag. 362 (Roma, 1898). — La tavola è larga m. 1.55, alta m. 1.80.

[2] Ernst Steinmann, *Antonio da Viterbo* (München, 1907), p. 57.

Del primo periodo dell'arte del Pintoricchio crediamo invece la *Madonna « della Melagrana »* depositata nella Pinacoteca di Siena dal Reale Conservatorio della Maddalena nel 1879 [1]. Su fondo d'oro, a fiorami grafiti sta la Vergine in veste di porpora e manto turchino foderato di verde, ma tutto rifatto (con ornamenti grossolani) da pittore dozzinale, come il cuscino, su cui sta seduto Gesù, e la melagrana ch'egli prende dalla mano materna. Ma le parti nude sono ancora originali e mantengono la tecnica tratteggiata dei maestri umbri, quantunque si vada raffinando con lievi rosei sulle tinte fredde. Il disegno è ancora un po' duretto specialmente nel viso della Madonna e in tutto il corpo del Bambino, ma la testa del san Giovannino è bella d'esecuzione e (cosa rara pel Pintoricchio) anche di sentimento.

Quest'opera è per noi delle più vecchie di lui che ci restino. Ne sono prova l'imbarazzo di fronte alle difficoltà degli scorci, certa durezza delle forme e certa densità di colore, quasicchè la trasparente aria umbra non avesse ancora gettati i suoi teneri riflessi sulla tavolozza del giovine perugino.

Quali altre delle opere, che si conoscono di lui, eseguisse in giovinezza non oseremmo indicare con ugual certezza.

Seguendo però il tipo fisionomico della Vergine e i caratteri tecnici umili ancora, mettiamo come fatte prima della sua dimora in Roma due Madonne di Spello (una delle quali da lui ridipinta sopra un'altra più antica); una a Città di Castello, una a Londra, una della Galleria di Perugia e il tondo con la Sacra Famiglia della Pinacoteca di Siena, tutti lavori di crescente importanza, naturalmente quali doveva

[1] A tempra in tela, incollata su legno, larg. m. 0.40, alta m. 0.52.

fare un giovine per essere invitato ad eseguire grandi tavole o decorazioni di cappelle e d'appartamenti.

Che in genere si tratti di Madonne, o solo col Figlio, oppure con san Giovannino e san Giuseppe si comprende. Questi soggetti dapprima trattarono tutti gli artisti anche i maggiori, perchè erano se non i più facili, certo i più ripetuti nelle botteghe dei pittori e degli scultori, perchè i più commerciabili. Allora i discepoli venivano applicati alle riproduzioni di essi sui modelli del maestro, il quale tante volte limitavasi a finirle e a segnarle. Poi quando il giovine artista abbandonava la scuola e mettevasi ad operare da solo, prima che gli si affidassero lavori speciali, doveva trattare quel semplice, caro, familiare argomento, appunto perchè n'era sicura la vendita, non esistendo casa senza il sorriso d'una Madonnina sogguardante con materna tenerezza il suo Bambino.

Del quadretto che si vede vicino al grande polittico del Pintoricchio nella Galleria di Perugia poco si può dire. È un misero avanzo, in cui rimangono appena la testa e una mano della Vergine diritta fra due alberelli, presso una base o balaustrata sulla quale poggia il Bambino.

Presenta il tipo dagli occhi distanti e grossi, dal naso lungo diritto con la punta tonda, e dalla bocca stretta e tumida come un bottone di rosa, la Madonna a tempera su tavola che si vede nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Spello, nella seconda cappella a sinistra entrando, sorretta diagonalmente da due angeli barocchi di stucco [1]. Ella, col solito manto turchino

[1] G. B. Calvalcaselle e Giov. Morelli, *Catalogo delle opere d'arte nelle Marche e nell' Umbria* (1861-62) nelle *Gallerie Nazionali Italiane*, vol. II (Roma, 1896), p. 274. — Ivan Lermolieff (Giov. Morelli), *Kunstkritische studien über italienische Malerei* (Lipsia, 1893), tomo III, 325. —

a fodera verde e veste rosa, tiene il Bambino seduto sul ginocchio sinistro. La trattazione tecnica è d' una grande levigatezza, ma senza energia di luci e di rilievi. Anche nelle mani all' accuratezza non corrisponde la bontà della forma, specialmente nell'attacco del polso. Le pieghe hanno ancora tutta la convenzione umbra, saremmo per dire scolastica, degli uncini e degli occhielli. Anche il putto ben tondeggiante, quantunque ricercato nelle risultanze anatomiche del petto e del ginocchio, è languido e d'una finezza fredda e timida. Ma una cosa è da notare qui. Il trono, su cui la Vergine siede, ad ornamenti di tarsia cosmatesca coi fianchi di prospettiva assai sforzata, il giro superiore ad archetti trilobati nel fondo d' oro, la forma delle lettere incise nell'aureola e la qualità del legno, hanno rivelato esser questa la tavola centrale, segata in basso, d'un trittico assai più antico, di cui restano le parti laterali nella sacrestia nuova e la predella già formata da tre tavolette : due, ora, sotto il primo quadro a destra entrando in chiesa, ed una sotto l' altra Madonna del Pintoricchio nella cappella della sacrestia vecchia. Egli dunque si limitò a ridipingere con l'arte sua una Madonna col Bimbo, nello scompartimento di mezzo d' un trittico ora scompaginato, che a noi pare presenti, in tutto il resto, i caratteri delle cose di Jacopo da Casentino.

Una nota all' opera del Morelli, che dice fatto proprio per questa Madonna di Spello il disegno n. 610 dell'Istituto Städel di Francoforte, l' assegna agli anni 1501-1502, e quindi l'esclude dai dipinti fatti dal Pintoricchio prima della sua andata a Roma. Ma noi

Giulio Urbini, *Le opere d'arte di Spello* nell'*Archivio storico dell' Arte*, IX (Roma, 1896), p. 378 e nell' *Arte e Storia*, XIII (Firenze, 1894), p. 141.

non possiamo dividere tale opinione, mossa forse solo dal fatto che il nostro pittore dipinse nel 1501, nella stessa chiesa, la cappella Baglioni. La Vergine col Putto descritta fu certo ridipinta da lui sul vecchio trittico, diversi anni prima. Il colorito, la tecnica e su tutto il tipo di Lei presentano ancora i tratti delle prime cose che conosciamo del maestro. Il colorito diventerà in seguito più vario e trasparente, il tratteggio nelle carni più ardito e più visibile, le mani più fine e belle, e, su tutto, il volto femminile mostrerà, in un minore ovale, un nasetto sottile lievemente compresso presso la punta acuminata, e l'orecchio, allontanatosi sempre più dal modello seguìto anche da Fiorenzo, meno puntuto e faunino. D'altronde, pur ritenendo col Morelli o col suo annotatore che il disegno dell'Istituto Städel sia del Pintoricchio, noi non lo crediamo fatto per la Madonna di Spello. Nel disegno, la figura di Lei, compresa la testa, è assai reclinata, così che non avrebbe servito al *tema obbligato* di rimanere inclusa col corpo nel vecchio trono, e con la testa nella vecchia aureola ov'è graffita una scritta a lettere gotiche. Nella tavola infatti si mostra ben diritta. Nel disegno il suo manto è puntato al collo, e sul capo gira un velo; nel dipinto il velo manca del tutto e il manto aperto non mostra nessuna rispondenza di pieghe. Nel Putto le differenze sono altrettante se non maggiori: il disegno lo presenta in grembo alla Vergine, quasi in mezzo, e di prospetto, con le gambe disgiunte, sorretto dalla Madre che gli tiene la sinistra al fianco e con l'altra gli regge la manina benedicente. Il dipinto lo mostra invece a destra, tutto fuori dal mezzo e di profilo, con le gambe accavallate, mentre le mani materne sono diversamente atteggiate: l'una sta in

basso e nemmeno lo tocca, e l' altra gli preme sulla spalla [1].

Le Madonne trecentistiche ridipinte durante la Rinascenza sono state diverse; un secondo esempio assai noto l' abbiamo nella Madonna del Baraccano di Bologna rifatta da Francesco del Cossa. Ma, in tal caso l' artista che ridipingeva, se poteva ampliare le forme su cui lavorava, non poteva però spostarle, vincolato com'era dallo spazio, dalle proporzioni e talora dal contorno. Perciò non è consentito supporre che il Pintoricchio, sapendo che cosa doveva fare, si preparasse un disegno che, senza farvi grandi alterazioni, non gli poteva servire. Ma il fatto è per noi semplicissimo. Il disegno di Francoforte, oltre che non è fatto per la Madonna di Spello, ne è posteriore, e la sua maggiore delicatezza, la sua leggiadria e vivacità di segno ne sono prove.

Anche l' altra *Madonna col Putto* che si trova nella stessa chiesa di Spello e precisamente nella cappelletta della vecchia sacrestia (frammento d' affresco con le punte e i fianchi ridipinti) risale a quel tempo e lo dimostrano il tipo d' affinità assoluta di esecuzione, le pieghe ancora dure, ad uncino, d' influenza scolastica, il Puttino tondeggiante, quasi gonfio, un po' grossolano e il volto della Madonna di tinta opalina, ma non per anche fine, diafano e delicato come i visi femminili delle pitture vicine, fatte da lui nel 1501 [2].

[1] Jos. Schönbrunner e Jos. Meder, *Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen* (Vienna, 1901), tav. 333. Anch'essi lo dicono fatto per la Madonna di Spello, ma è chiaro che seguono il Morelli o il suo annotatore.

[2] La figura del Bambino ha piaghe di restauro al braccio destro e al petto; il manto della Vergine è interamente rifatto. — G. B. Cavalcaselle e Giov. Morelli, *Catalogo et loc. cit.* — Urbini, *Le opere d' arte di Spello* ecc., pp. 394-95.

(Fot. Alinari)

S. GIOVANNINO E GESÙ

Particolare del tondo della Galleria di Siena

(Fot. Alinari)

MADONNA COL BAMBINO

Spello - S. Maria Maggiore

Una tavolettina più gentile, anteriore anch'essa al 1480 e che nel colore, nelle forme, nei tipi fisionomici si accosta a Fiorenzo di Lorenzo, gli è assegnata nella Raccolta Bufalini di Città di Castello [1]. La Madonna reclina il capo sul Putto, dai capelli a minuti ricci e con la camicietta, il quale porta un gioiello al collo legato ad una catenella di piccoli fusi formati da perle strettamente riunite; una nuvoletta, orizzontale sotto e a globi sopra, va pel cielo; da un alberello del monte, pende un ramo spezzato. Ma questa tavoletta dei Bufalini appartiene a tutto un ciclo d'identiche Madonne che si operarono in Perugia e delle quali è difficile trovare il prototipo. Se ne conserva un'altra nella Galleria di Budapest, da taluni data e da chi tolta al Pintoricchio [2]; se ne trova una terza al Museo del Louvre attribuita alla scuola del Perugino [3]; se ne trova una quarta nel Museo di Napoli già detta del Ghirlandaio [4]; una quinta, pare, nel Museo di Darmstad [5]; una sesta presso il signor J. C. Hooker a Roma, attribuita a Raffaello [6]; una settima nella Galleria Na-

[1] G. Magherini-Graziani, *L'Arte a Città di Castello* (ivi, 1897), p. 176.

[2] *A Kepgyüjtemeny Leiró Lajstroma* (Budapest, 1888), p. 8, n. 62. Nel *Klassischer Bilderschatz* (n. 361) è detta di maestro sconosciuto « *unbekannter Meister um 1490* ». — Phillipps, pp. 148 e 155. — B. Berenson, *The Central Italian Painters of the Renaissance* (New-York, 1899), p. 169. — A. Venturi, *I quadri di scuola italiana nella Galleria Nazionale di Budapest*, nell'*Arte*, III (Roma, 1900), p. 236.

[3] Both de Tauzia, *Notice des tableaux du Musée National du Louvre* (Parigi, 1892), p. 246. — G. Lafenestre e E. Richtenberger, *Le Musée National da Louvre* (Parigi, 1894?), p. 359.

[4] Aldo de Rinaldis, *Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli*, Napoli, 1911.

[5] Rud. Hofmann, *Descriptive Catalogue* (Darmstadt, 1875) al n. 513.

[6] *L'Art* (Parigi, 1882), anno VIII, tomo II, n. 388.

zionale di Londra; un'ottava nella raccolta Cook a Richmond presso Londra; un' altra ancora ne possiede il generale Stirling ed un' altra il signor Benson a Londra. Una grande incertezza è ancora nel campo delle attribuzioni. I signori Crowe e Cavalcaselle hanno, per alcune, prima pensato a Tiberio d'Assisi poi alla scuola di Fiorenzo di Lorenzo [1]; il Blanc si è risovvenuto di Andrea di Assisi detto l'Ingegno [2]; ma l'abate Broussolle oggi taglia corto, nomina il Perugino, e dice: « Je n'hésite pas à y reconnaître des oeuvres de la jeunesse de l' artiste » [3].

Ora, nemmeno a farlo apposta, nessuno di quei quadretti si può ritenere, per la debolezza dell' arte, del Vannucci nè giovine, nè vecchio; e al Vannucci infatti nessuno ha sinora pensato! Invece se quello di Città di Castello è, come pare, del Pintoricchio, presentando tante affinità con le pitture della sua giovinezza, lascia credere che di qualche maestro perugino fosse il prototipo, divenuto popolare, per dilezione artistica, o per devozione o per celebrità della chiesa o della cappelletta in cui si trovava. Così si spiega perchè altri presentano invece per disegno e meglio per colorito non la maniera del Pintoricchio, ma quella del Perugino, quando le copie sono dovute ad allievi o seguaci suoi.

Anche un'altra Madonna, ma d'altro tipo, è assegnata al nostro Bernardino nella Galleria di Berlino. Più mossa e più graziosa, regge con la destra il Putto ritto sulle sue ginocchia e con l'altra mano gli porge

[1] *A new History of Painting in Italy* (Londra, 1866), III, 298, e fot. Anderson, 18508.

[2] *Histoire des Peintres de toutes les École. - École ombrienne*, p. 8.

[3] *La jeunesse du Perugin* cit., pp. 357-360.

un pomo [1]. Qualcosa nella linea generale del fondo scuro e nel tipo di Gesù sembra deviare il pensiero dal Pintoricchio, sì che si è titubanti nell'attribuzione.

Qualche incertezza abbiamo pure rispetto a due identiche Madonne l'una nella Galleria Nazionale di Londra [2], l'altra (non finita) nella Pinacoteca di Trevi, dall'Evenett male attribuita ad Antoniazzo [3]. La Vergine emerge per più di mezza figura da un parapetto su cui sorge in piedi il Bambino benedicente [4]. In quello di Londra sul parapetto è steso un panno a colori vivaci con uno stemma. Il tipo dei volti non ci sembra precisamente quello del Pintoricchio,

[1] *K. Museen zu Berlin-Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde* (Berlin, 1891), p. 212. — W. Bode, *Die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museum* (Berlino, 1909), p. 70. — Federigo Steinchen, *Raphaels seit 1508 verschollene in S. Petersburg aufgefundene Madonna di Siena* (Lipsia, 1894), p. 17. Da escludere poi dal novero delle pitture del Pintoricchio è la tavoletta centinata, d'intonazione piuttosto peruginesca, posseduta dal conte G. B. Rossi-Scotti in Perugia.

[2] *Catalogue of the Pictures in the Nat. Gallery* (London, 1898), p. 412. Appartenuto alla collezione Wallenstein e ceduto alla Galleria dalla Regina Vittoria per desiderio del Principe Consorte. — E. M. Phillipps, *Pintoricchio* (Londra, 1901), pp. 144-155. — Anche presso il signor Benson di Londra si trova un quadro con la stessa composizione, che Umberto Gnoli non è alieno di ritenere del Pintoricchio. — *La pittura umbra alla Mostra del Burlington* nella *Rassegna d' Arte Umbra*, I (Perugia, 1911), p. 47. — V. *Illustrated Catalogue of Pictures of the Umbrian School, Burlington F. A. Club.*, 1910, p. 16 e tav. I.

[3] In *American Journal of Archaeology*, 1907, p. 279 e seg.

[4] Questo bimbo è quasi identico a quello di Antoniazzo che si vede nel piccolo trittico della Galleria degli Uffizi già nella Pinacoteca di Ravenna, e a quello della tavoletta n. 33 della Pinacoteca del Museo di Napoli, con la data 1484, attribuita a Bartolomeo del Caporale (Aldo De Rinaldis, *Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli*, ivi, 1911, p. 69), ma da noi assegnata alla scuola dello stesso Antoniazzo.

e nemmeno il pallore delle carni e il lumeggiare argentino.

Interessante è pure il problema sopra altri due e più importanti quadri: il *Cristo in croce con san Cristoforo e san Girolamo* della Galleria Borghese in Roma e la *Madonna in trono,* di contro ricche stoffe, *fra i santi Cristoforo e Sebastiano* nella Galleria dell' Istituto Städel di Francoforte sul Meno.

Il delizioso quadretto della Galleria Borghese (attribuito amenamente, ma per un attimo, a Carlo Crivelli) fu in genere ritenuto o di Fiorenzo o del Pintoricchio [1] fino alla recente opinione del Venturi [2] che lo novera tra le opere della gioventù del Perugino [3]. Il paesaggio ampio, variato, con le solite roccie e frequente di arbusti lumeggiati in oro quasi fossero cespugli di ginestra in fiore, il corpo magro e allungato del Cristo, il modo di piegare, più minuto e nervoso che nel Perugino, e le ombre tratteggiate proprio come ne' disegni di Bernardino, e l'orecchio faunino, la forma della mano col mignolo piegato del san Girolamo, la cui figura ha rispondenza con quella dello stesso santo nella predella dell'ancona di Santa Maria de' Fossi, il tipo e il modellato della testa del san Cristoforo, e la finezza di miniature con la quale è eseguita questa anconetta, ci fanno pensare che sia una delle più antiche opere del Pintoricchio. Così è da ripetere pel quadro di Francoforte, assegnato a Fiorenzo di Lorenzo, perchè nelle attribuzioni, la sorte dell'un quadro non può seguire che quella dell'altro, la stessa mano

[1] L'attribuirono già a Fiorenzo, il Bode, lo Steinmann, il Venturi e il Weber; ed al Pintoricchio, il Vermiglioli, il Morelli, il Wingenroth e il Berenson.

[2] *L'arte giovanile del Perugino* cit., p. 63.

[3] Anche il Broussolle, *op. cit.,* p. 370-373, l' aveva ascritto al Perugino.

rivelandosi sicura in entrambi. Il san Cristoforo dell'uno può dirsi identico a quello, in senso contrario, dell' altro, essendo le differenze appena avvertibili [1].

Sul finissimo *san Girolamo* inginocchiato, nel deserto, depositato nella Pinacoteca di Perugia dalla famiglia Bartoccini, non ci sentiamo di esprimere un giudizio reciso [2]. Questa figura è da considerare come una ripetizione di quella della Galleria Borghese, e il disegno risponde in tutto a quello del nostro maestro, ma la monotona intonazione verdognola di tutto il dipinto, nel cielo, nel paesaggio, fin quasi nella figura principale, fa dubitare che fosse colorito dallo stesso Pintoricchio. Al quale sono invece da assegnare una Madonna su delicato fondo di paese, già del Barone Schickler di Parigi [3] e la tavoletta posseduta dal Barone di Tucher già Ministro di Baviera presso il Re d'Italia. In essa il Bimbo, dalla lieve camicietta, sta in piedi sulle ginocchia della Madre e le alza le manine al collo volgendo indietro il capo, mentre ai lati si stende un fine paesetto a monti ed alberelli lumeggiati d' oro.

Altre Madonne si trovano del maestro o attribuite a lui. È autentica quella già del Fortnum, ora nella Galleria dell' Università di Oxford assai bella di colore, col vivace Bimbo in camicietta gialla, benedicente, ritto sulle ginocchia, che sembra lanciarsi al giuoco,

[1] Neinrich Weszsächer, *Catalog der Gemälde Galerie des Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt am Main* (ivi, 1900), p. 119.

[2] Questa tempra è tutta offuscata da una crosta di vernice, dalla quale difficilmente si potrà liberare, mentre senza di essa si troverebbe in buono stato. —Vedi Luigi Manzoni, *Chi fu il Maestro del Pintoricchio* (Perugia, 1901).

[3] Berenson, *The Central Italian Painters of the Renaissance* (Londra, 1909), p. 229.

mentre la Madre lo calma e trattiene [1]. Ma l'opera più notevole del Pintoricchio che, per le ragioni che diremo, riteniamo precedente ai suoi lavori di Roma è il tondo ora conservato nella Pinacoteca di Siena e forse prima esistente nel convento di Campansi [2].

Gesù e san Giovanni fanciulletti si staccano a braccetto da san Giuseppe e dalla Madonna quasicchè questi avessero loro consentito d'andare a giuocare [3]. Gesù è interamente vestito d'una tonacella a fiorami d'oro con un ricamo d'oro su fondo azzurro al petto e al lembo della veste. Regge con la sinistra un libretto rilegato in rosso, dal taglio d' oro. I capelli biondi lisci, eseguiti con leggerezza, incorniciano il suo volto pieno e rotondo. San Giovannino ha gambe e braccia nude, un po' meno delicate, e capelli castani. Nella destra tiene un vasetto di maiolica bianco-nero-oro, e nell'altra la crocetta altissima. Una pelle di pecora, scura, gli copre fianchi, ventre e petto, ed è minutamente eseguita in tutti i gruppi del pelo. A sinistra la Vergine dai capelli biondi, seduta, ha veste rossa ricamata d'oro all'apertura del collo e delle maniche. Con la sinistra regge sulle ginocchia il libro aperto rilegato in rosso e alza la destra benedicente. Il turchino del manto ha sofferto e anche i bordi aurei sono offuscati. San Giuseppe, con bella testa grigia e pensosa, porta una veste turchina infoschita e il manto giallo punteggiato d'oro e foderato di rosso

[1] Ad Oxford (n. 22) si trova pure un ritratto umbro-toscano di giovine in berretto rosso e tunica carmino. Non è del Pintoricchio ma forse d'uno dei suoi collaboratori nell'appartamento Borgia.

[2] A tempra su tavola del diametro di m. 0.83, con antica cornice di stucco e cartapesta, mal ridotta.

[3] Dei due bambini esiste una copia antica su legno nella Galleria Nazionale di Budapest, larg. m. 0.42, alt. m. 0.62: Collezione A. Ipolyi.

a tratti, simulanti il tessuto, pur d'oro. Appoggia la sinistra sopra la bariletta e con l'altra regge due pani. Il suolo a fiori ed erbe ha un po' sofferto, ma bello e conservato è il resto del paesaggio d'una grande finezza ad alberi sottili, varii, lumeggiati d'oro, e castelli e monti digradanti nell'azzurro. A destra, presso una grotta formata come al solito di massi verticali su cui ne poggia uno orizzontale, sta san Girolamo in ginocchio col petto nudo, su cui preme il sasso. È trattato a lievi segni rossi. Presso a lui si vede il leone dagli occhi ardenti, e il cappello cardinalizio appeso ad un arbusto. A sinistra sull'ombra d'uno scoglio boscoso si vede sant'Antonio di Padova con un cuore e un libro nelle mani.

Questo tondo, delizioso per la semplicità, la grazia e l'accuratezza si riattacca alle opere giovanili del maestro non solo per l'esecuzione e pei tipi, ma anche per i difetti. Avanti tutto è da notare come le teste dei due fanciulletti corrispondano a quelle che si veggono nell'altro quadretto della Pinacoteca di Siena. Ma venendo ai difetti avvertiremo che il Pintoricchio, più tardi, divenuto padrone dell'arte di comporre le sue figurazioni, non avrebbe certo reclinato tutte le quattro teste di questo dipinto dalla stessa parte con singolare uniformità come se piegate dal vento. Così sono da notare la secca, greve, regolare forma delle pieghe nei vestiti della Vergine e di san Giuseppe, tanto più molli, come vedremo, nelle opere posteriori del maestro. Nè totalmente grate si possono dire le figure del santo, stretto di spalle, e della Madonna dal collo duro, dalle mani troppo grandi e dalle gambe troppo lunghe.

Certamente i difetti non mancano anche nei più tardi dipinti di lui, specialmente in quelli della Libreria del Duomo di Siena, ma sono d'altra natura, e il confronto

con le opere sicuramente datate lo dimostra. Del resto, che le figure dei putti siano già deliziose, il paesaggio mirabile e la tecnica perfetta, non è argomento che possa opporsi alla nostra opinione. Anzi, per ispiegarsi il suo immediato intervento nelle pitture della Sistina, è ovvio riconoscere che il Pintoricchio doveva essere arrivato a tale grado d'abilità.

Ma concludiamo. Il Pintoricchio fu un artista fine di esecuzione, ricco di colore, un pittore « principesco », ma l' analisi dei sentimenti in lui si arrestò a fior di pelle, sì che non lanciò nel campo dell'arte una sola di quelle figure che restano celebri perchè prodigiose di bellezza e di vita. Come magnificenza di colori, d'ornati, di paesi, d'architetture, di folle, riassunse le qualità sviluppatesi nella pittura umbra per un secolo e le fuse e portò ad un grado di splendore straordinario, veramente degno delle maggiori Corti. Ma per questo appunto l'arte sua, che si può dire « cortigiana », sotto la dovizia delle fulgide vesti celò poco cuore !

CAPO SECONDO.

La cappella Sistina.

Sisto IV - Il Perugino e il Pintoricchio - Gli affreschi della " Sistina „ - " Viaggio di Mosè „ e " Battesimo di Gesù „ - Il " Libro dei disegni „ di Venezia.

LA quercia, che durante la più bella Rinascenza gettò tanti leggiadri rami negli ornamenti e negli stemmi degli edifici di Roma, piantò le sue radici in Vaticano nel 1471, con Sisto IV (Francesco Della Rovere), e crebbe rigogliosa, e divenne salda e possente per opera di lui e per quella di Giulio II, suo nipote. Le arti nel loro pontificato operarono maraviglie, più che sotto qualsiasi altro pontefice, e se l'uno fece costruire e frescare le pareti della Sistina, l'altro ne volle decorata la vòlta da Michelangelo.

Il Panvinio racconta che l'elezione di Sisto IV non fu senza incidenti, perchè, insorto un tumulto presso San Giovanni in Laterano, a lui toccarono diverse sassate, sì che i portatori di lettiga minacciarono di lasciarlo solo, quantunque egli non se ne spaventasse troppo.

Installato in Vaticano, si studiò di dare, come si dice, un colpo al cerchio ed uno alla botte, alternando un beneficio alla Chiesa ed uno alla propria famiglia, arricchendo di belle cose Roma; di terre, di danari, di benefizi parenti e fautori, tra i quali ultimi Rodrigo Borgia che divenne poi Alessandro VI.

Pensò dunque subito, accogliendo l'idea di Paolo II, di bandire una crociata contro i Turchi, ma poi s'avvide che conveniva prima pacificare fra di loro i Principi cristiani, intimare le decime e battere moneta! La crociata si fece di galee papali, veneziane e napoletane, le quali compirono un giro per le coste orientali, incendiando, saccheggiando, rubando e lasciando, nel ritorno, trionfare il cardinale Olivieri Carafa, comandante supremo, con venticinque turchi prigionieri e una dozzina di cammelli carichi di bottino. Alla famiglia, bassa e numerosa, provvedeva intanto senza bandire crociate, frugando nel tesoro lasciato dall'avaro suo predecessore, e concedendo ch'essa sfoggiasse un lusso vertiginoso! Dava in moglie a Leonardo Della Rovere una « bastarda reale », metteva il cappello cardinalizio sul capo di Giuliano e di Pietro Riario umilissimo francescano divenuto quindi amplissimo cardinale del titolo di San Sisto, Patriarca di Costantinopoli, Arcivescovo di Firenze, morto presto per l'eccesso dei piaceri. La tenerezza sua per quel fraticello accrebbe i sospetti che costui e suo fratello Girolamo fossero suoi figliuoli. Anche Girolamo infatti raccolse incredibili favori, e da misero scrivano in Savona passò a Roma Capitano Generale dell'Esercito della Chiesa e Governatore di Castel Sant'Angelo! Ma Sisto, rozzo, violento, prepotente, vedeva in lui le proprie qualità, e seppe servirsene, come anche si prevalse degli spiriti guerrieri di Girolamo per far battere e saccheggiare Spoleto.

Poi dalla famiglia torna alla Chiesa e nel 1475 indìce il giubileo riducendo l'intervallo da cinquanta a venticinque anni. Poca folla vi concorre e poco illusa, e se Ferdinando Re di Napoli vi si reca, è di fatto per affari politici. Non diversa causa pare che vi spinga la decaduta Regina di Cipro, ma mentre egli

le consiglia umiltà e sacrificio sull'esempio dei martiri, esalta l'altro suo nipote Giovanni Della Rovere proprocurandogli in moglie la figlia di Federico Duca di Urbino, concedendogli in vicariato Senigallia e Mondavio e nominandolo, alla morte di Leonardo, Prefetto di Roma.

Nel 1477 esalta alla porpora altri due suoi nipoti, mentre Girolamo Riario eccita alla vendetta i nemici dei Medici per l'odio concepito al tempo dell'assedio di Città di Castello, e traboccato perchè Lorenzo dei Medici aveva osteggiato l'ingrandimento del suo dominio in Romagna. Così, quando scoppia la congiura de' Pazzi, il pensiero di tutti corre al Vaticano e vi scopre il luogo dove s'è ordita; nè l'impetuoso Papa sembra ritrarsi dinanzi all'accusa, se si adira coi Fiorentini e li scomunica e maledice procurando loro per reazione il *favore politico* di tutta Italia, anzi, escluso Ferdinando di Napoli, di tutta Europa che consiglia a lui di volgere le armi e il danaro della Chiesa contro i Turchi e non contro i cristiani! Ma il nepotismo poteva sul Papa più che il « sacro suo ministero ». Egli, spalleggiato da quel Re assale e tormenta la Toscana rifuggendo da ogni idea di pace e insistendo sempre più nella *guerra arrabbiata,* che arresta solo quando si vede abbandonato da Ferdinando piegatosi ai Medici. Così Girolamo Riario, non potendo più angariare la Toscana, porta la guerra in Romagna, e coi tradimenti, con la violenza, coi danari, con l'aiuto spirituale di Sisto, diventa padrone di Forlì.

Però, mentre il Papa e la sua famiglia irrequieta tormentano l'Italia all'interno, i Turchi le si accostano e nel 1480 assediano Otranto. Allora cominciano le querele di lui che si dà a tempestare con lettere lagrimose tutte le potenze, invocando soccorsi, ed assolve

anche i Fiorentini e li rimette in grazia per averli in difesa del proprio interesse, al quale infine, meglio di tutti gli aiuti dei collegati, provvede la fortuna con la morte di Maometto II. Liberato dai Turchi, tornò a far guerra ai cristiani, e, sempre spinto da quel cattivo soggetto di Girolamo Riario, si unì per poco ai Veneziani per dare addosso al Duca di Ferrara, mentre il Duca di Calabria infestava lo Stato della Chiesa; poi si unì col resto d'Italia per dare invece addosso ai Veneziani, e spalleggiò gli Orsini contro i Colonna, onde Roma fu contristata di lotte sanguinose. Ma, proprio durante questo conflitto di cittadini, Sisto ammalò e morì. Gli storici nulla gli hanno risparmiato, dal Machiavelli al Muratori, considerandolo quasi esclusivamente sotto l'aspetto politico, un nepotista sfacciato, che volse i beni e le forze della Chiesa a solo vantaggio d'una famiglia violenta e perversa [1]. Noi, dal nostro punto di vista, dobbiamo trovare in lui uno dei più validi sostegni degli artisti, avido di raccogliere in Roma tutte le magnificenze del Rinascimento che allora traversava il suo momento più bello [2].

Sisto IV cercò di rinnovare la parte misera e sconcia di Roma creando « i maestri delle vie », mettendo in vista monumenti antichi e costruendone de' nuovi. Levò portici e balconi « che occupavano, oscuravano

[1] Machiavelli, *Storie fiorentine* (Firenze, 1843), lib. VII, p. 331. — Franc. Vettori, *Il sacco di Roma* (Firenze, 1867), p. 448. — Muratori, *Annali d'Italia* (Monaco, 1763), vol. IX, 347 ecc.

[2] Panvinio, sèguito all'*Historia delle vite dei Sommi Pontefici* del Platina (Venezia, 1594), pp. 241-246. — Eugène Muntz, *Un Mecène italien au XV siècle* nella *Revue des deux mondes,* tomo XLVIII (1881), pp. 154-192. — A. Pératé, *Les papes et les Arts,* nell'opera *Le Vatican* (Parigi, 1895), pagine 497-514.

e facevano brutte e disordinate le strade ». Ricostrusse dalle fondamenta l'Ospedale di Santo Spirito; edificò o riedificò le chiese di Santa Maria del Popolo, di Sant'Agostino, di Santa Maria della Pace; ristaurò San Pietro e il Laterano; « rifece molte altre chiese per la città, che aveva l'antichità rotte tutte »; riparò le mura « che in molte parti erano per l'antichità andate per terra »; ricondusse in Roma l'acqua vergine « rifacendo gli acquedotti che erano tutti rovinati e pieni »; nettò le cloache, ed invitò i cardinali ad imitarlo in così vasta opera di rinnovamento e di ornamento.

Anche di più, com'è naturale, fece pel palazzo dove abitava. « Rinnovò, dice il Panvinio, il Vaticano, tirandoli sotto grandissimi portici. Edificò stanze commode per li soldati della guardia del Papa e del Palazzo, i quali esso fu il primo che instituisse, e per gli officiali anco di corte, che prima in certe casuzze vili e incommodissime abitavano. Egli fatto cercare varii libri per tutta Europa, drizzò in Vaticano la libreria di Palazzo, che è la più celebre che abbia il mondo e vi fu fatto il Platina soprastante; e le costituì entrate onde potessero vivere coloro che avevano di questa libreria cura, e per comprare libri ».

Delle tre arti favorì su tutto la pittura, chè ben poco fece operare dagli scultori, e per le costruzioni si valse di architetti mediocri.

Ma la folla dei pittori, onde si cinse, reca, pochi esclusi, i più grandi nomi del tempo. Tali sono infatti Melozzo da Forlì, Luca Signorelli, Bartolomeo della Gatta, il Ghirlandaio, Sandro Botticelli, il Perugino, il Pintoricchio, Cosimo Rosselli, Piero di Cosimo ecc. Melozzo lavorò nell'abside dei Ss. Apostoli e nelle sale della libreria vaticana [1], a pian

[1] Vi si veggono ancora resti di pitture decorative, ma dovute ad Antoniazzo Romano. L'affresco di Melozzo, rappresentante

terreno, oggi convertite in magazzini; ma gli altri nominati operarono come a concorrenza, nella cappella Sistina, inalzata, tra i vincoli di precedenti costruzioni, a cominciare dal 1473.

Il documento del 27 ottobre 1481 contiene il contratto fra Giovanni di Pietro Dolci, architetto e Commissario della fabbrica del Palazzo Apostolico, e i pittori Rosselli, Botticelli, Ghirlandaio e Perugino per dieci storie da dipingersi da loro e dai familiari, diligentemente e fedelmente, meglio che potranno, come quelle già fatte *da loro medesimi (per eosdem depictores)* e che non erano ancora state stimate [1]. Dunque è inutile ed anche erroneo pensare senz'altro che quelle già fatte dovessero essere le due di Luca Signorelli. Quelle già fatte erano assai più di due; erano almeno cinque: le tre, cioè, della facciata sull'altare *(Mosè salvato dalle acque, l'Adorazione dei Magi* e *l' Assunzione della Madonna* col ritratto di papa Sisto [2]), dovute molto probabilmente (salvo qual-

Sisto IV che nomina il Platina custode della libreria papale, ora si trova nella Pinacoteca Vaticana. Vedi Corrado Ricci, *Melozzo da Forlì*, Roma, Anderson, 1911.

[1] *Archiv. Storico dell'Arte*, anno VI (Roma, 1893), p. 128. — Boyer d'Agen, *Le peintre des Borgia, Pintoricchio* (Parigi, 1898), p. XIII.

[2] Vasari, III, 579 — Nell' Albertina di Vienna si trova un disegno, del Pintoricchio, di un' *Assunta* con sotto gli Apostoli e una figura di papa. Il Morelli (*Le opere dei maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino,* edizione di Bologna, 1886, p. 280) e Franz Wickoff (*Die italienischen Handzeichnungen der Albertina* (parte II), pensano che riguardi all'*Assunzione* della parete ove ora è il *Giudizio Universale* e forse hanno ragione; e che perciò l' affresco fosse tutto del Pintoricchio e non del Perugino, e certo hanno torto, perchè il Pintoricchio si compiaceva, come vedremo, di trarre memoria dai cartoni e dalle opere di molti, e specialmente del suo amico. Il Vasari (III, 591) dice poi che Rocco Zoppo aiutò il Peru-

che aiuto del Pintoricchio, dell' Ingegno, o di Rocco Zoppo) al Perugino, e distrutte da Michelangelo per far posto al *Giudizio Universale*, e due fra quelle delle pareti laterali che ancora esistono. Il fatto poi che il documento non ricorda Luca Signorelli è assolutamente senza importanza. Anche il Pintoricchio, anche Piero di Cosimo, Bartolomeo della Gatta e diversi altri hanno lavorato in quegli affreschi, e non sono nominati nel contratto che certo li comprende sotto il titolo generico di *famigliari*. Se i tre fiorentini Ghirlandaio, Botticelli e Rosselli erano venuti coi loro aiuti di Toscana (tra i quali Piero di Cosimo), il Perugino se li era scelti nell' Umbria o sul confine; il Pintoricchio a Perugia, il Signorelli e Bartolomeo della Gatta a Cortona.

Eppure quel brav' uomo del Vasari (così leggergermente *diffidato* anche quando non si hanno le prove del suo errore) aveva già affermata la collaborazione d' essi nella Sistina. Di Luca scrive che fu « chiamato da Sisto a lavorare nella cappella del Palazzo a concorrenza di tanti pittori » [1]; del Pintoricchio, che lavorò in aiuto del Perugino al tempo dello stesso Papa [2], di Bartolomeo che « lavorò una storia nella cappella di Papa Sisto » e aiutò il Perugino in altre [3] e finalmente di Piero di Cosimo, che il Rosselli suo maestro « lo menò seco a Roma quando vi fu chiamato da papa Sisto per far le storie della cappella » [4]. E per tutte le tre notizie la critica

gino, suo maestro nella Sistina, dove fece i ritratti di Girolamo Riario e di Fra' Pietro cardinale di San Sisto, ritratti che si dovevano appunto trovare nella parete sopra l'altare, presso quello di Sisto IV.

[1] III, 691.

[2] III, 497.

[3] III, 216 e 578.

[4] III, 187-188 e IV, 132. Adolfo Venturi tratta ripe-

più severa, esaminate le pitture, non ha che da sottoscrivere alle parole del Vasari, e un giorno forse sarà chiamata anche a ricercarvi la parte spettante ad Andrea di Aloigi di Assisi, detto l'Ingegno, poichè il biografo aretino afferma che anch'egli collaborò col Perugino alla cappella di papa Sisto [1].

E i pittori dovettero mantenere la parola, dominati dalla risoluta volontà del Papa, degno esempio pure in questo a suo nipote Giuliano Della Rovere, che, quando divenne Papa col nome di Giulio II, seppe imporsi anche allo spirito di Michelangelo, così riluttante ad ogni dominio.

I popolosi affreschi della Sistina furono prodigiosamente finiti nel breve limite espresso dal contratto o poco dopo, sì che Sisto potè nel giorno dell'*Assunzione della Vergine* del 1483, ossia a metà di agosto, assistere in essa cappella, in presenza di moltissimi prelati, al servizio divino. Dopo i vespri egli diede la benedizione al popolo ed accordò indulgenze a quanti, uomini e donne, visitassero la Sistina in quella sera. I Romani v' accorsero perciò in numero straordinario, con grande tumulto ed affollamento all' ingresso, sin oltre la mezzanotte. Dieci giorni dopo, per l' anniversario dell' incoronazione del Papa, il cardinale Giuliano Della Rovere funzionò in presenza di lui e dei cardinali. Tale cerimonia valse ad inaugurare ufficialmente la cappella compiuta [2].

tutamente degli affreschi della Sistina nel vol. VII della *Storia dell'Arte Italiana* (Milano, 1911).

[1] Già lo Steinmann, *Sixtinische Kapelle,* 333 ss. ha riconosciuto nell'affresco della *Consegna delle chiavi* del Perugino anche la mano d'un suo discepolo, che ritiene possa essere Andrea di Aloigi.

[2] Jacopi Volaterrani, *Diarium (Rerum Italicarum Scriptores,* XXIII, colonna 188). I signori Crowe e Cavalcaselle

Quanta parte abbia avuta il Pintoricchio negli affreschi scomparsi, in mancanza d' ogni scorta storica e artistica, nessuno può dire.

I disegni che si credono aver servito ad essi, anche se di lui, non provano nulla per le ragioni che esporremo. Quanta parte poi abbia avuta nei due ultimi affreschi delle pareti laterali, l'uno contro all' altro, i critici d' arte hanno voluto stabilire, ma finora non si sono trovati d' accordo. Nè mai ci si troveranno, finchè il buon senso non suggerirà loro essere impossibile definire sempre dove s' arresta il pennello dell' uno, e appare quello dell' altro o degli altri, molto più se si pensa che gli artisti oltre a derivare da una stessa scuola e da una stessa regione, (e quindi all' essere già accordati nel tipo e nel colore), quando operano in uno stesso lavoro, procurano naturalmente di fondere la varia fatica loro nelle stesse tonalità e nello stesso sentimento. E questo, anche supponendo che ogni diversa parte sia stata eseguita da un diverso artista, mentre si sa invece, che molte volte l'uno può abbozzare e l' altro finire o ripassare una stessa figura, o l' uno fare soltanto la testa lasciando all' altro di trattare le vesti e di compiere il resto.

Non taceremo quindi che quando ci troviamo con chi vuol indicare piega per piega, dito per dito, occhio per occhio, pelo per pelo, un' artista piuttosto che un altro, noi siamo tormentati dal dubbio che il

dicono che la cappella Sistina fu compiuta solo nel 1486. (*A new History of Painting in Italy,* London, 1866, III, 183); ma, oltre quanto abbiamo riferito, August Schmarsow *(Bernardino Pinturicchio in Rom,* Stuttgart, 1882, p. 11) considera giustamente esser prova, che era finita sin dal 1483, le notizie che seguono del Ghirlandaio, del Signorelli e, su tutto, del Perugino, le quali li ricordano già sparsi qua e là, lontano da Roma.

critico o presuma troppo di sè o faccia troppo affidamento sulla buona fede di chi l' ascolta o legge.

Questo naturalmente per la minuzia dei particolari, chè quando invece l' esame s' estenda largamente alla composizione od anche ai gruppi o ai caratteri generali del paesaggio, ha ben ragione di cercarvi e trovarvi l' anima d' un artista piuttosto che quella di un altro. Riconosciamo perciò giustissima l' impressione del Morelli laddove, parlando appunto dei due affreschi della Sistina, dice : « Il Pintoricchio si rivela qui paesista di prim' ordine. E furono proprio quei poetici fondi di paese che mi fecero riconoscere la sua mano, quando mi trovai per la prima volta dinanzi alle due grandi pitture della cappella Sistina » [1].

La vasta partecipazione infatti, se non l' esecuzione totale, del Pintoricchio, a quegli affreschi è cosa che nessuno aveva veduto in passato, quando pel *Battesimo di Gesù* si faceva il nome del Perugino, e pel *Viaggio di Mosè con Sefora* il nome di Luca Signorelli [2].

Nella seconda metà del secolo XIX la critica cominciò a mettere le cose a posto. Iacopo Burckhardt s' accostò molto al vero assegnando quei due dipinti al Perugino [3] ; poi i signori Crowe e Cavalcaselle pensarono a don Bartolomeo della Gatta e, per primi, al Pintoricchio [4]. A ricordare don Bartolomeo li condusse il Vasari dove dice ch' ei si avviò

[1] III, 169.

[2] D. M. Manni, *Vita di Luca di Egidio Signorelli* nella *Raccolta Milanese di varii opuscoli* (Milano, 1756), I, n. 29. — L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia* (Pisa, 1815), I, 78. — Cfr. Girolamo Mancini, *Luca Signorelli* (Firenze, 1903), pp. 42-54.

[3] I. Burckhardt, *Der Cicerone* (Lipsia, 1869), III, 814.

[4] III, 177-178.

nella Sistina con Luca da Cortona e col Perugino [1], e il fatto che negli affreschi appaiono almeno due mani. Il Morelli [2] e il Venturi [3] stabiliscono invece che il buon abate di San Clemente aiutò proprio il Signorelli nel *Testamento di Mosè*. Comunque, ai signori Crowe e Cavalcaselle e al Morelli spetta il merito d' avere, guardando le due mirabili pitture, pensato al nostro Pintoricchio.

Senonchè lo Schmarsow, rifattosi un passo indietro, non volle escluso da quel lavoro il nome del Perugino, anzi lo proclamò il maggior fattore, e ottenne a ragione che la sua opinione prevalesse, seguìta anche di recente dal Peraté [4], dai signori Ehrle e Stevenson [5] e specialmente dagli ultimi biografi del Pintoricchio. [6].

Il Morelli, ad esempio, nota: « La composizione è macchinosa e soprabbonda di figure, difetto in cui incorse spessissimo il Pintoricchio, e il Perugino quasi mai ». Lo Schmarsow considera la stessa cosa da

[1] III, 216.
[2] III, 170.
[3] *Storia dell'Arte Italiana*, VIII (Milano, 1912).
[4] *Op. cit.*, 508-511.
[5] Franc. Ehrle ed Enrico Stevenson, *Gli affreschi del Pintoricchio nell' appartamento Borgia del Palazzo Apostolico Vaticano* (Roma, 1897), p. 45.
[6] E. Steinmann, *Pintoricchio* (Lipsia, 1898), pp. 11-22 e *Die Sixtinische Kapelle*, I (Monaco, 1901), pp. 277-332. — Selwin Brinton, *Masters of Umbrian Art* (Londra, 1900), p. 116. — Evelyn March Philipps, *Pintoricchio* (Londra, 1901), pp. 38-44 e *The frescoes in the Sixtine Chapel*, Londra, 1901. Alcuni però seguono ancora il Morelli e assegnano i due affreschi al solo Pintoricchio come i recenti editori del *Cicerone* del Burckhardt, tradendo così il pensiero di lui, e Giorgio C. Williamson (*Pietro Vannucci called Perugino*, London, 1900, pp. 16 e 150), ecc. — Jules Destrée (*Sur quelques peintres des Marches et de l' Ombrie*, Bruxelles, 1900, p. 71) si mostra incerto.

un altro punto di vista, e dice che in quei due affreschi il Perugino s' è lasciato influenzare dalla passione fiorentina per le folle. Trova quindi che pel *Viaggio di Mosè con Sefora* non è possibile pensare al Pintoricchio non per anche allora iniziato a quella forma *radiale* di scena, con un gruppo di centro importante, donde partono le figure secondarie come raggi. Rispetto al *Battesimo di Gesù* il Vasari l' assegna al Perugino, e il Morelli senza togliersi dalla sua strada, lo proclama *tutto* composto ed eseguito dal Pintoricchio. Invece lo Schmarsow sostiene che le due figure principali di Gesù e del Battista sono del Perugino, mentre, lo Steinmann attribuisce la prima al Perugino e la seconda al Pintoricchio !

Ogni buon lettore, intendente che sia o profano d' arte, avrà in tutto questo la conferma di quanto abbiamo già detto sull' impossibilità o almeno sull'enorme difficoltà di giudicare dove, in un medesimo dipinto, s' arresti l' opera di un maestro e cominci quella d' un altro, od anche di più altri, perchè infatti lo Schmarsow vi trova pure la mano di un terzo umbro più debole e che, aggiungiamo noi, potrebbe essere l' Ingegno.

Di varie altre attribuzioni parleremo nella sollecita descrizione dei due affreschi, più malandati degli altri della Sistina, per essere a fianco dell'altare (e quindi più presso al fumo dei ceri e degl'incensi) e per essere a contatto con la parete dove più tardi Michelangelo armò i ponti per dipingere il *Giudizio finale.*

Nel secondo libro di Mosè, l'*Esodo*, si legge dapprima che Ietro, sacerdote di Madian, diede una delle sue sette figliuole, Sefora, per isposa a Mosè. « Ed ella partorì un figliuolo, e gli pose nome Ghersom,

perciocchè, disse: Io sono stato forestiere in paese strano. — Or avvenne che in quel *mezzo* tempo, che fu lungo, il re d' Egitto morì ; e i figliuoli d' Israele sospirarono ». Il Signore parlò allora a Mosè, l'afforzò nella fede con la visione di prodigi, fatti con la sua bacchetta e con la sua mano, e lo spinse in Egitto a liberare i figliuoli d' Israele. « Mosè dunque andò ; e ritornato a Ietro, suo suocero, gli disse : Deh, lascia che io me ne vada e ritorni a' miei fratelli che sono in Egitto e vegga se sono ancora vivi ! E Ietro gli disse : Vattene in pace. — Il Signore disse ancora a Mosè nel paese di Madian : Va' ritornatene in Egitto ; perciocchè tutti coloro che cercavano l' anima tua son morti. Mosè adunque prese la sua moglie Sefora e i suoi figliuoli (Gherzom ed Eliezer) ; e, postili sugli asini, se ne ritornava in Egitto. Mosè prese ancora la bacchetta di Dio nella sua mano. — Ora essendo per cammino, in un albergo, il Signore l' incontrò e cercava di farlo morire. E Sefora prese una selce tagliente, e tagliò il prepuzio del suo figliuolo e lo gittò a' piedi di Mosè e disse : Certo tu mi sei uno sposo di sangue. E il Signore lo lasciò. Allora ella disse : Sposo di sangue per le circoncisioni » [1].

Da questo brano è tratto dunque l' argomento d' uno degli affreschi suddiviso in quattro episodi : due in fondo, *Mosè che prende congedo da Ietro* [2]

[1] *L' Esodo*, II, 16-22 ; IV, 18-26.

[2] Anche noi crediamo fermamente che tale sia il significato di quel gruppo intimo ; e non l' incontro di Mosè con Ietro dopo la vittoria degli Amalechiti : « Ietro venne a Mosè coi figliuoli di esso e con la sua moglie, nel deserto, ove egli era accampato al Monte di Dio. E Mosè uscì incontro al suo suocero ». Nell'affresco si vede un gran monte ; ma ci sembra che, in tal caso, l' episodio sarebbe cronologicamente troppo lontano dagli altri espressi nello stesso affresco, e che importerebbe par-

e *i pastori d'Israele che danzano lieti della morte del re d'Egitto*; e due in primo piano, ossia *Mosè fermato e minacciato di morte dal messaggio del Signore* (sostituito al Signore stesso) e la *Circoncisione del bambino Gherzom* necessaria appunto per patto divino alla salvezza degli Israeliti come risulta dalla *Genesi* e dal libro di Giosuè [1].

Il gruppo dei pastori, che danzano mentre uno d' essi seduto suona e altri contemplano appoggiati alle verghe e le pecore brucano intorno, non ha altra significazione se non quella della letizia, per un fausto avvenimento, e lo si vede ripetuto anche in fondi di quadri che esprimono la nascita di Gesù [2]. Nell' altro più a destra si vede Mosè ammantato di verde che si congeda dal vecchio Ietro stringendogli la mano, mentre Sefora abbraccia e bacia la madre e d' intorno stanno diverse sue sorelle, un'ancella con un bimbo ed un' altra col secondo bimbo e un vaso in testa. A questa seconda, con poca varietà, corrisponde il disegno 368 del Pintoricchio, conservato nella Galleria degli Uffizi in Firenze e corrisponde la prima figura a sinistra dei gruppi anteriori dell'affresco, per la quale può aver servito lo stesso disegno rovesciato [3].

Interamente al Pintoricchio sono da assegnare tali episodi lontani e il magnifico paese a scogli ed alberelli macchiettati d' oro, ad alte rupi sorgenti in tre culmini selvosi, alternati da palme a ventaglio, che

ticolari esplicativi come l'accampamento e la folla degli Israeliti. Invece v' appaiono figure ripetute nel gruppo maggiore.

[1] *Genesi*, XVII, 14; *Il libro di Giosuè*, V, 2-8.

[2] Vedi ad esempio il *Presepio* attribuito al Pintoricchio nella Galleria di Siena (sala IX, n. 26) opera languida, coi caratteri di Eusebio di San Giorgio.

[3] Dalla stessa figura fu forse posteriormente ricavato il mediocre disegno a bistro e biacca n. 1314[7] degli stessi Uffizi.

(Fot. Anderson)

IL VIAGGIO DI MOSÈ

Roma - Vaticano - Cappella Sistina

mai usò il Perugino, da abeti, da cipressi, da alberi del Paradiso, grandissimi, dietro ai quali s' apre una valle ampia e luminosa segnata dal fiume che lambe una città turrita.

Ma non uguale certezza d' attribuzione abbiamo per la parte più interessante del dipinto.

Una poderosa figura d' angelo piantata sulle gambe aperte, come il *san Giorgio* di Donatello, con la veste candida e lieve agitata dall' aria, tra di schiena e di profilo, arresta Mosè tendendogli il braccio e la mano sinistra al collo (mano nervosa, forte, splendidamente atteggiata al suo scopo). Nella destra, arretrata, tiene la spada quasi orizzontale come il *Perseo* del Cellini e il suo volto di profilo esprime, come il resto della persona, una grande energia. A noi, come allo Schmarsow, tale eroica figura non sembra del Pintoricchio nè pel tipo, nè pel sentimento, e il trovarsi un suo disegnetto, già attribuito a Filippino Lippi, nell' Ambrosiana di Milano (che per cattivo taglio ha perduto testa e piedi) [1] nulla ci prova in contrario, perchè (come abbiamo già detto e vedremo ancora) se il Pintoricchio trasse disegni da diversi maestri d'altre scuole, a più forte ragione dovette farsi appunti di sui cartoni o dipinti cui, giovine ancora, partecipava. Un' altra figura per noi non sua è la donna, subito dietro a Sefora, vestita di giallo, con lo scialle bianco, reggente sul capo un involto di panni [2]. Ma in tutto il resto di questo gruppo di sinistra, ossia

[1] « *Galleria Portatile da Giotto alla Scuola Carracci* ». Raccolta di disegni detta anche *Libro Resta,* p. 12.

[2] Lo Steinmann pure toglie al Pintoricchio la donna col fardello di panni in capo, ma temiamo azzardi troppo pensando al Botticelli. Una figura di donna consimile a quella che porta il vaso, era si può dire comune all'arte umbro-toscana. La fecero pure il Perugino (predella del quadro di Fano) e alcuni suoi scolari (predella attribuita ad Eusebio di San Giorgio a Brera).

Sefora coi suoi bambini, Mosè con la bacchetta, freddo dinanzi alla minaccia dell' angelo, la donna col vaso, i due bei ritratti di gentiluomini e il corteo, dietro, d' uomini con due dromedari, uno scimmiotto, un cane ecc., non troviamo cosa che differisca così dallo stile del Pintoricchio, da dover pensare ad altri. Anche è da considerare l' assoluta mancanza di sentimento, onde nessuno si preoccupa se Mosè è minacciato di morte o si stupisce dell' apparizione di un « siffatto ufficiale ! ».

Uguali incertezze si hanno intorno all' altro gruppo della *Circoncisione* che noi crediamo fatto quasi totalmente sui cartoni del Perugino, anzi da lui medesimo frescato. La pettinatura della donna che regge il putto, coi capelli chiusi in una cuffietta che si arrotola a spirale sulle tempia, proprio come un corno di ariete, corrisponde bensì a un disegno del Pintoricchio del *Libro di Venezia*, e si vede ripetuta dal maestro negli affreschi posteriori di Aracoeli, dell'appartamento Borgia e in Santa Maria Maggiore di Spello, come osserva il Morelli [1]; ma, se anche non si vuole che l' idea iniziale muova dal Perugino, non potrebbe aver questi abbandonata allo studio del suo giovine compagno alcune di simili parti secondarie, d' indole, a così dire, decorativa ? [2] Anche della testa e della figura di Sefora

La testa di Sefora si trova in un disegno del maestro a Venezia, insieme a quella della figura femminile, seduta, che regge sulle ginocchia il bambino nell' atto della circoncisione.

[1] III, 354-356.

[2] Dobbiamo infatti avvertire che oltre al Pintoricchio altri fecero quell' ornamento a corno. Lo si trova, ad esempio, ripetuto nei disegni leonardeschi della Leda a Windsor, in alcune figure del Ghirlandaio a Santa Maria Novella, in un disegno di Ambrogio de Predis della Biblioteca Ambrosiana di Milano e nel ritratto di Battista Sforza da Montefeltro dipinto da Pier

Firenze - Galleria degli Uffizi - Disegno del Pintoricchio

inginocchiata dinanzi al figliuoletto si hanno i disegni nello stesso *Libro*, ma sono disegni nitidi, senza un pentimento di linea, sì da parere derivati. Comunque guardando l' affresco, non possono dirsi del Pintoricchio quelle teste femminili così fortemente illuminate, e le pieghe delle vesti larghe e profonde, e il bambino dal volto pieno d' espressione e dalla forma sciolta, deliziosa, senz' ombra di posa, sino a ricordarne uno dei più belli della Cantoria di Luca Della Robbia.

Lo Steinmann ritiene pure del Perugino la figura di Mosè di perfetto profilo, che contempla il figliuolo sottoposto all' ingrata operazione [1]. Effettivamente la sua barba e i suoi capelli sono trattati con maggiore finezza che non quelli del Mosè fermato dall' Angelo, e precisamente come quelli del Gesù che consegna le chiavi a san Pietro nella divina pittura peruginesca della stessa Sistina; ma tutto il resto della figura, per certa pesantezza del manto, e ottusità della veste, pel ricamo del collarino, identicamente eseguito, e per la forma delle mani (si confronti in ispecie la sua sinistra con quella di Sefora, che conduce il bambino nel gruppo opposto) deve ritenersi del Pintoricchio, al quale consentiremmo pure tutte le figure delle persone, cui il Perugino ha dipinto le teste [2] formando una mirabile serie di ritratti ch' ei chiude a destra col proprio, chiaro, esplicito,

della Francesca, ora alla Galleria degli Uffizi di Firenze. Nei disegni del *Libro di Venezia* si veggono altre teste femminili studiate specialmente nelle acconciature, con grande varietà.

[1] Lo stesso Steinmann (*op. cit.*, 17) ne indica nel Gabinetto delle Stampe di Berlino un disegno lumeggiato su fondo scuro.

[2] L' uso dei maestri di dipingere le teste e lasciar fare il resto agli aiuti risulta anche, come vedremo, da un documento relativo allo stesso Pintoricchio (Vasari, III, 520).

come quello espresso del pari, sul fianco, dell'*Adorazione dei Magi* già attribuita a Fiorenzo di Lorenzo nella Galleria di Perugia ed ora generalmente ritenuta opera giovanile del Vannucci. Di più è da notare che il volto del Perugino nell' affresco della Sistina è sogguardato, con aria di riconoscenza, da un giovine, che si vede ripetuto nel quadro ora ricordato e che potrebbe benissimo esprimere il nostro pittore, allora di circa ventisei anni.

Alle varie attribuzioni delle due figure principali dell' affresco opposto, san Giovanni Battista e Gesù, abbiamo accennato; ma noi ci sentiamo propensi a ritenerle ambedue del Perugino, senza maravigliarci ch' egli abbia fatto in questo dipinto il Battista, un po' più magro del solito, quando i volti hanno finezza estrema di sentimento e d' esecuzione, e una varietà di toni luminosi non comuni al Pintoricchio; e quando il ravvicinamento e l' atto delle figure si veggono quasi identici nel *Battesimo* peruginesco delle Gallerie di Vienna, di Londra, di Perugia, nella predella della pinacoteca di quest'ultima città, ed identici assolutamente nell'affresco della elegante chiesa della Nunziatella in Foligno.

Nè davvero può far qui impressione il fatto che san Giovanni tiene la scodella inclinata anzichè dritta! In altri *Battesimi* il Perugino era già andata piegando sempre un poco di più, e non c' è da farsi maraviglia se alla fine l' ha rovesciata!! [1] Per carità,

[1] Lo Schmarsow non crede che il disegno peruginesco col *Battesimo di Gesù* che si trova a Francoforte s. M. abbia servito a questa pittura della Sistina. Noi nemmeno lo crediamo del Perugino, ma, per l' esecuzione minuta, secca e stentata, d'un allievo (Jos. Schönbrunner e Jos. Meder,

non badiamo a queste minuzie e, se è possibile, cerchiamo nella composizione, nel disegno, nel colore e nell' espressione l' opera dei maestri ! I ritratti del Pintoricchio in Aracoeli, nelle sale dei Borgia, a Spello e a Siena ecc. hanno toni dolci, trasparenti, opalini, ma i loro volti non ricevono quasi mai rilievo dalle vive luci, bensì dal tratteggio delle ombre, quasi da un lavoro di gradina. Hanno inoltre occhi placidi e contemplativi. I ritratti del Perugino invece sono nelle teste, più finamente eseguite, modellati da chiari coraggiosi, e illuminati da occhi più ardenti. Noi perciò riconosciamo a lui, nell'affresco del *Battesimo*, oltre agli angeli inginocchiati dietro a Gesù [1], i ritratti a destra, e quelli di sinistra, costituenti un gruppo di cinque ; un giovinetto, cioè, a mani giunte, in basso e i quattro che gli stanno dietro, uno dei quali, dal volto reclinato e vivacissimo di luce e di sguardo, indica al vicino il Redentore. Tutta la calma dell'esecuzione e del sentimento, proprio del Pintoricchio, ci sembrano rivelare i ritratti — per vero, malandati — che chiudono la scena, rivolti ad uno dei soliti Sapienti, col berretto ad ali rovesciate, largamente ammantati, visti di schiena, che il nostro maestro disseminò nei suoi affreschi per tutta la vita.

Con maggiore evidenza infine l' opera del Pintoricchio si manifesta nei popolosi gruppi di fondo con uomini, donne e fanciulli, che ascoltano da una parte il Redentore e dall' altra il Battista, predicanti da un

Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und Anderen Sammlungen, Vienna, 1900, n. 463). — Il disegno del Louvre (Morelli, III, 174 e 267) ha servito pel *Battesimo* che si trova nella Galleria di Perugia. Vedi pure la debole predella attribuita a Raffaello nella Pinacoteca di Monaco, n. 1037.

[1] Per tipo e per esecuzione non ci pare che questi angeli derivino direttamente da Fiorenzo come scrive lo Schmarsow, nè che siano del Pintoricchio come vuole le Steinmann.

poggio ; i giovani nudi che con san Giovanni scendono al fiume Giordano per battezzarsi ; il Padre Eterno in un disco iridato sparso di Serafini fra due angeli correnti, ravvolti in un gran serpeggiamento di nastri, e su tutto il maraviglioso paesaggio, con rupi scoscese, monti ombrati d'alberi, e nella valle una città lontanissima ed una vicina, murata, con edifizi romani ritraenti, con qualche licenza, il Colosseo, l' Arco di Costantino, il Pantheon ed un campanile a doppio filare di finestre, quale il pittore poteva vedere a Santa Francesca Romana, a Santa Maria di Trastevere, a San Silvestro, a San Giorgio in Velabro ecc.

Nel *Libro di Venezia* si trovano alcuni disegni a penna, del Pintoricchio, di figure che si vedono appunto nei gruppi di fondo del *Battesimo*, come, a rovescio, le due figure d' uomini, quasi di schiena, piantati sulle gambe aperte in atto di ascoltare la parola del Redentore e la donna seduta di profilo, che, con l' aggiunta di due putti, omessi nel disegno, assiste alla predica di san Giovanni, e la testa dell' altra donna che le sta dinanzi e la guarda. Non ci è possibile invece riconoscere, nel disegno di giovane ignudo, con la destra lungo il fianco e la sinistra alzata, uno studio per la figuretta che parla ad un uomo adulto, fra i tre nudi che si veggono sulla riva del fiume [1]. Nè la posa delle gambe, nè quella delle braccia corrispondono. La mano assai sollevata in atto di reggere un vaso ed anche il piede di persona adulta inginocchiata, che si vede nell' angolo della carta, dinanzi a lui, mostrano all'evidenza che lo studio fu ricavato o servì per una figurazione dell'*Epifania*.

[1] Morelli, III, 353. — Gustavo Frizzoni, recensione del *Cicerone* di I. Burckhardt, nell'*Archivio Storico dell' Arte*, (Roma, 1888), p. 298. — Lo stesso Frizzoni ci ha gentilmente fornito notizie e fotografie.

Ma, ripetiamo, l' accettare pienamente o quasi, le acute conclusioni del Morelli intorno al *Libro di Venezia* (composto di un centinaio di disegni venduti al noto e colto pittore Giuseppe Bossi di Busto Arsizio sull'esordio del sec. XIX, e da lui detti di Raffaello [1]) non ci può indurre a proclamare per opere del Pintoricchio tutte le figure dipinte in quadri o in affreschi solo perchè corrispondenti ad alcuno di quei disegni. Fra quei disegni infatti ne troviamo parecchi che il nostro maestro può aver rilevato come ricordo, come studio, certo anche come materiale da utilizzare all'occasione — il che avverte lo stesso Morelli — da diversi altri artisti quali Giusto di Gand, Leonardo, Pollaiolo, Luca Signorelli, il Mantegna, il Perugino [2]. Da quest'ultimo, ad esempio, ha ricavato con precisione scolastica la superba figura dell'Apostolo che sorge dietro a san Pietro inginocchiato a ricevere le chiavi nella Sistina stessa. Così è ovvio che può aver ricavati da cartoni preparati o da figure frescate dal Perugino anche tanti disegni corrispondenti a parti del *Battesimo di Gesù* e del *Viaggio di Mosè*, tuttora esistenti, e degli altri dipinti perduti che si trovavano nella parete ora occupata dal *Giudizio finale* di Michelangelo.

Vedremo più avanti com' ei si servisse pure, nell'appartamento Borgia e nella Libreria del Duomo di Siena, di costumi orientali disegnati da Gentile Bellini.

[1] Gius. Bossi, *Memorie inedite*, nell' *Archivio storico lombardo*, V (Milano, 1878), pp. 287-88.

[2] Morelli, III, 176-190; 338-375: *Noch einmal das venetianische Skizzenbuch.* — Henry Thode (*Archivio storico dell'Arte*, II, 52) nel 1889 si diceva non ancora persuaso che i disegni di Venezia fossero di mano del Pintoricchio, ma li credeva piuttosto di un qualche artista umbro, fatti ad imitazione di altri. Comunque, pensava che alla maggior parte di essi avessero servito come modello cose del Pintoricchio.

Ad ogni modo il confronto che il Morelli fa tra i disegni giovanili indiscussi di Raffaello e la maggior parte di quelli del *Libro di Venezia*, induce a togliere tutti questi ultimi (salvo due appena) all'Urbinate, contrariamente all' opinione del Bossi, del Cicognara [1], del Celotti [2], del Selvatico [3], del Passavant [4], dei signori Crowe e Cavalcaselle [5], di Eugenio Muntz [6] e d'altri. Questi disegni del Pintoricchio presentano in genere, forme lunghe, angolose, magre, ma la esilità non dona loro scioltezza. Si avvertono, pressochè in tutti, gli stessi tratti lunghi di penna, assai aguzza, strettamente reticolati nelle ombre; le stesse pieghe uncinate, a curve alterne e a gruppi in basso; le stesse fisonomie; le mani e i piedi ossuti; le orecchie tonde e secche, e le ginocchia modellate con due segni a guisa di mezzaluna.

[1] Marco Tabarrini, *Memorie di Gino Capponi* (Firenze, 1879), p. 205-207.

[2] Luigi Celotti, *Disegni originali di Raffaello per la prima volta pubblicati esistenti nella R. Accademia di Belle Arti di Venezia* (Venezia, 1829).

[3] *Catalogo delle opere d'arte contenute nella sala delle sedute dell' I. R. Acc. di Venezia* (Venezia, 1854), pp. 30 - 36.

[4] *Raffaello d' Urbino e il padre suo Giov. Santi* (Firenze, 1882-1891), vol. III, 90-107.

[5] *Raffaello* (Firenze, 1884-1891), I, 55-68 ecc.

[6] *Raphaël* (Parigi, 1881). Il Muntz ha poi in qualche parte modificate le sue opinioni (vedi anche la seconda edizione del *Raphaël*, Parigi, 1899).

CAPO TERZO.

Il Palazzo dei Penitenzieri e la cappella Bufalini in Aracoeli.

Decorazioni nel Palazzo dei Penitenzieri - Ritorno a Perugia - La cappella di san Bernardino in Aracoeli - I Bufalini di Città di Castello - La vòlta - Episodi della vita del santo - I suoi funerali e la sua gloria - La cappella Ponziani in Santa Cecilia.

LA prima opera di larga decorazione che il Pintoricchio dovette intraprendere in Roma, da solo o con aiuti da lui scelti e dipendenti, fu la decorazione del palazzo che Domenico Della Rovere, cardinale di San Clemente si edificò in Roma fra il 1470 e il 1490 e che si vede tuttora in piazza Scossacavalli. Domenico Gnoli ne scrive così: « La facciata doveva essere graffita a piccoli rettangoli, decorazione di cui serbano traccia, sotto alla tinta di bianco, i lati che piegano incontro a San Pietro e alla chiesa di Santo Spirito. Era un tempo il palazzo isolato da tutti i lati; ma il lato vòlto verso Ponte Sant'Angelo è oggi chiuso in un gran cortile formato da piccole casette. Entrando in questo cortile, incontro al palazzo di Santo Spirito, si veggono ancora quattro grandi finestre tagliate a croce guelfa, più grandi di quelle del Palazzo di Venezia. In questo palazzo abitarono Pietro Perugino, il Pintoricchio e poi Francesco Salviati ». Continua citando il Vasari, il quale testimonia: « Avendo il Pintoricchio lavorato in Roma al tempo di papa Sisto, quando stava con Pietro

Perugino, aveva fatto servitù con Domenico Della Rovere, cardinale di San Clemente; onde avendo il detto cardinale fatto in Borgo Vecchio un molto bel palazzo, volle che tutto lo dipignesse esso Pintoricchio e che facesse nella facciata l' arma di papa Sisto, tenuta da due putti » [1]. Gli annotatori del Vasari hanno poi brevemente postillata la notizia con le parole: « Di tutti questi lavori nel palazzo del cardinale Della Rovere forse non rimane che qualche malconcio vestigio degli stemmi all'esterno di esso ». Ora ciò « non deve recar maraviglia; poichè in Roma il culto dell'antichità classica da una parte, e l'arte del Seicento dall'altra, han fatto cadere in uno strano abbandono l' arte e le memorie del Rinascimento ».

« Quelle pitture sopravvivono ancora, e non sono sfuggite allo Schmarsow. Dal cardinale Della Rovere passò il palazzo a Francesco Alidosi d' Imola, cardinale di Pavia, e di lui ci resta testimonianza nella cappella, dove la vòlta a botte è coperta di tavolette dipinte, in cui si alternano la rovere all' aquila col giglio d' oro in petto, arme degli Alidosi. Passò più tardi al cardinal Salviati; e forse al pittore Francesco de' Rossi detto de' Salviati perchè assunse il nome del cardinal suo protettore, appartiene la decorazione delle vòlte nel braccio, dove son ora il refettorio e la cucina [2]. Il palazzo dimostra ancora intera la sua primitiva struttura: il cortile è chiuso, da tre parti con un portico, oggi murato, sorretto da colonne ottagone; il pozzo che porta lo stemma del cardinale Della Rovere, può vedersi riprodotto dal Le Tarouilly [3]; a livello più alto sorge il giardino, con

[1] III, 497.
[2] Vasari, *Vite*, VII, 11.
[3] *Edifices de Rome moderne* (Parigi, 1868), Texte, p. 536. Tavola 250 del vol. III.

compartimenti in muratura, e portici laterali. Un secondo e più piccolo cortile è tutto coperto di disegni architettonici a graffito, che debbono anch' essi ascriversi al Pintoricchio [1]. Nel vano delle finestre sono ancora al loro posto i sedili di marmo, sorretti da eleganti balaustri, fra i quali quelli della cappella sono notevoli per maggior finezza di lavoro. Il protettore del Pintoricchio, com' ebbe condotto a termine il suo palazzo e decoratolo con quanto di meglio offriva l' arte a' suoi tempi, volle rivolgergli un affettuoso augurio, ponendovi un' iscrizione che diceva : « Stia in piedi questa casa finchè la formica non abbia bevuto i flutti del mare, e la tartaruga non abbia fatto il giro del mondo » [2].

La casa è ancora in piedi, ma quanto decaduta dal primo splendore ! Parte serve al Collegio dei Penitenzieri che hanno l' ufficio di confessare in San Pietro, e parte alla Scuola Regina Margherita, e le stesse sale decorate dal Pintoricchio sono suddivise malamente in diversi ambienti. Della prima, infatti, con la vòlta sorretta da peducci e vele, parte è rimasta ai Penitenzieri ; parte, è passata alla scuola ricordata. Un tentativo di rinettare le lunette, già imbiancate, ha condotto. in tre, alla scoperta di mezze figure di Apostoli cinte di nastri svolazzanti, come nel Belvedere di Vaticano, con caratteri effettivamente pintoricchieschi. Le vele e i peducci, quasi del tutto ridipinti, hanno ornamenti e medaglioni con alternati

[1] *Graffiti a chiaroscuri esistenti nell'esterno delle case* riprodotti in rame per cura di Enrico Maccari (Roma).

[2] Domenico Gnoli, *Nuovo accesso alla piazza di San Pietro in Roma* nell' *Archivio storico dell' Arte,* II (Roma, 1889), pp. 148-152. Il Gnoli riproduce nel suo articolo due particolari, rilevati da disegno, delle decorazioni del Pintoricchio nel palazzo dei Penitenzieri. — Cfr. Burckhardt, *Cicerone,* (Parigi, 1892), II, 184.

stemmi e teste d' imperatori. Il rettangolo di mezzo è suddiviso, con semplici giri d' ovuli, di treccie e di foglie a chiaroscuro, in quadri o cassettoni, nel cui fondo turchino splendono rosoni dorati [1].

Il soffitto di legno a palco, della seconda sala, a cassettoni esagonali, poggia sopra un fregio in rilievi dorati con fogliami, animali fantastici, putti ecc. In ogni cassettone, incluso tra fascie ad ornati d'oro e a borchie di rilievo, è un gruppo o una figura ornamentale su fondo tessellato d' oro, a finto mosaico, e negli esagoni d' angolo e in quello di mezzo, lo stemma roveresco, ai piedi del quale sta un fagiano. Poi si veggono multicolori tritoni, sirene, cavalli marini, minotauri, arpie, grifi, draghi, satiri che portan frutta, putti sopra delfini e mostri natanti, lotte di centauri, e scene d'affetto materno, d'arpie e di sirene allattanti i conformi loro nati. È, tutt'insieme, un soffitto di grande ricchezza e vivacità, pieno di strane figurazioni, che dimostra la fantasia decorativa del maestro e la facilità di accogliere ed assimilarsi sempre nuovi elementi dall'opera dei contemporanei, ma più dall'arte antica.

Qua e là v'appaiono ritocchi e ridipinture, ed anche il lavoro di qualche aiuto che allo Schmarsow sembra risentire della maniera mantegnesca. Sulle mensola d'un soffitto vicino, ora tutto disadorno, la data *1490,* designa forse la fine dei lavori.

Da un documento, ancora inedito, rinvenuto dal

[1] Nella parte della *Scuola Regina Margherita*, cui corrisponde per otto lunette, la vòlta è assai più malandata che dal lato dei Penitenzieri. Vi mancano tutti i rosoni, e in nessuna lunetta è stata tentata la scrostatura per ricercare le figure sottoposte. Sono stati invece imitati sconciamente i peducci nei muri divisori fatti dopo.

dott. Antonio Briganti sappiamo che nell'aprile del 1485, ossia poco dopo la morte di Sisto IV (avvenuta il 12 agosto dell'anno avanti) il Pintoricchio si trovava in Perugia a dipingere il padiglione del Sacramento per le monache di Monteluce. Che al suo ritorno in Roma, sia subito da riferire la decorazione della cappella Bufalini in Aracoeli, crediamo per le circostanze storiche e artistiche che vedremo, ed anche perchè detta pittura fu ordinata da una famiglia umbra, che aveva avuto occasione (come il Perugino) di conoscere il giovane artista in patria e, apprezzandone il valore, lo aiutava a farsi sempre più conoscere e stimare nella capitale artistica del mondo.

Padrone di sè stesso, non più eccitato dall'esempio ardente degli ultimi Fiorentini, egli, in Aracoeli si abbandona alla nativa semplicità, torna all'arte umbra, umile e dolce, all'arte del Bonfigli, del Caporali e del Perugino, di cui segue anche certi particolari, arricchita però dall'influsso di Luca Signorelli e di Melozzo da Forlì, ai quali ricorre col pensiero per qualche figura d'angelo, e di Benozzo Gozzoli, per le chiare composizioni [1].

Il Pintoricchio era qui invitato a trattare un tema che gli doveva esser diletto sin dai giovani anni. Il

[1] Vasari, III, 502, e Sigismondo Tizio (*Storia inedita* nella Biblioteca di Siena, carta 460. Brano edito dal Vermiglioli, appendice LXIII e da Luigi Billi, Siena, 1900). I signori Crowe e Cavalcaselle mettono questo lavoro al 1496. Lo Schmarsow e lo Steinmann fra il 1484-86. In passato nullostante che il Vasari e Sigismondo Tizio avessero indicato bene il nome del pittore, gli affreschi furono variamente attribuiti a Francesco da Castello, a Benozzo Gozzoli (*Il Mercurio errante*, Roma, 1760, p. 209), al Signorelli ecc. — Giulio Mancini, *Bibliotheca Alteria*, n. 1228 citata dal P. F. Casimiro Romano, *Memorie istoriche della chiesa e convento di Santa Maria in Aracoeli di Roma* (Roma, 1736, p. 37).

ricordo di san Bernardino, che nel 1425 aveva commosso tutta l'Umbria e devotamente esaltati gli spiriti, era sempre vivo in Perugia dove insigni monumenti d'arte erano sorti nel suo nome a perpetuarne il culto e l'ammirazione [1].

Attigua alla chiesa di San Francesco *del prato* Agostino di Duccio aveva, sin dal 1461, inalzato un oratorio sacro a lui, tutto un ricamo di rilievi tenuissimi, di figure allegoriche, di ornati, rilevati dalla fauna e dalla flora più leggiadre e vive nell'esultanza primaverile. Abbiamo inoltre visto il pallio dipinto dal Bonfigli e i miracoli del santo *miniati* in parte probabilmente dallo stesso Pintoricchio sulle tavolette. Nè (si può dire) per l'Umbria, per le Marche, per la Toscana; in ispecie per le terre di Siena e d'Arezzo, si trovava più chiesa, dove almeno un'imagine di san Bernardino non mettesse la sua nota realistica, varia nella varia espressione degli artisti; fine e ingenuo tra frutta e ricche stoffe nei dipinti del Crivelli (che lavorava nelle Marche), sentimentale sino alla caricatura in Nicola da Foligno, gramo e sparuto nel Bonfigli, soave nel Perugino, severo in Luca Signorelli. Il Pintoricchio, pur tenendosi alla tradizione iconografica, seppe crearne una figura propria, d'una magrezza estrema, con l'aspetto d'un santo pieno d'ardore serafico.

Non ancora pretesa in lui di mettere nelle figure maggior sentimento di quanto egli fosse capace; non ismania di sopraccaricare d'ornamenti e d'oro gli scompartimenti e le architetture come nelle sale Bor-

[1] Pellini, *Hist. di Perugia*, II, 294 - *Acta Sanctorum Maii*, tomo V, p. 257, 24 maggio. — S. Bernardini Senensis, *Opera omnia* (Lione, 1650): *vita* in prefazione. — P. Amadio da Venezia, *Vita di San Bernardino da Siena* (Monza, 1873). — Paul Thureau-Dangin, *Saint Bernardin de Sienne* (Parigi, 1896) ecc.

gia; non ricerca d'effetti nell'affollamento e nella varietà e crudezza dei colori come nella Libreria di Siena; ma un'armonia deliziosa di composizione, di disegno, di tinte; una luce, una semplicità, una pace diffuse, quasicchè l'anima di san Bernardino avesse, come già al pittore Valerio, consigliata e diretta l'opera d'arte e con la sua modestia frenato l'artefice che poco più tardi, nell'appartamento d'un papa peccaminoso, s'abbandonò a un fasto intemperante. Ma egli in Aracoeli era stato tocco dall'umiltà del santo del suo nome, e forse, lavorando, alla lettura della sua vita o ai consigli dei frati frammischiava il ricordo dei racconti uditi in età infantile da sua madre o dall'avola, le quali avevano veduto il santo in Perugia, predicare dal pergametto esterno del Duomo, e metter pace tra nemici, che tante volte erano corsi alle offese e al sangue.

Anzi si afferma che queste pitture della cappella d'Aracoeli, Niccolò di Manno Bufalini di Città di Castello commettesse al Pintoricchio in memoria della pace stabilita da san Bernardino fra i suoi vecchi e i Baglioni (pace succeduta ai più feroci insulti nell'onore e nelle persone), e per altre grazie ricevute [1]. I ritratti e gli stemmi dei Bufalini, la loro sepoltura, un episodio nel fondo della pittura di fronte e le memorie dell'Archivio di Aracoeli, citate dal padre Casimiro, conducono a ritenere esatte le vecchie testimonianze.

[1] Filippo Titi (di Città di Castello come i Bufalini) *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma* (Roma, 1763), p. 189 (la prima edizione è del 1686). — P. F. Casimiro, *Memorie di Santa Maria in Aracoeli* cit., pp. 36-38. — Aless. Certini, *Chiese e monasteri Tifernati* ms. nell'Archivio del Duomo di Città di Castello, citato dal Magherini-Graziani, *op. cit.*, p. 177.

Intorno al patronato originario dei Bufalini su questa cappella, oltre al sepolcro recante il nome di Nicola di Castello, il padre Casimiro cita un documento in cui si legge che il 16 novembre 1547 Ventura Bufalini ordina al guardiano e al sacrestano d'Aracoeli « che nell'avvenire le monache di Santa Elisabetta non siano più tumulate nella sepoltura posta a mano sinistra della sua cappella di san Bernardino; ma solamente i discendenti della casa Alcherigi per esser suoi parenti. E questa senza dubbio è la tomba in cui era scritto *et amicorum suorum,* come si legge in una memoria della sagrestia, scritta circa la fine del sec. XVI ». Continua dicendo che qui fu pure sepolta Girolama Bufalini, moglie di Angelo Colozzi, vescovo più tardi di Nocera, e che il *giure* della cappella andò nel sec. XVII al cardinale Giulio Mazzarino figlio di Pietro Mancini e di Ortensia Bufalini, come appare da un atto del 4 aprile 1646. Aggiungeremo che, passati in seguito i diritti alla famiglia Mancini, furono trasmessi nel 1753 da Benedetto XIV ad Ignazio Reali canonico della basilica Vaticana [1], e quindi ai marchesi Origo, cui oggi appartiene.

La cappella, quadra, è stata *scompartita* e decorata con la più grande libertà e semplicità. Nei quattro angoli il Pintoricchio ha dipinto dei pilastri a candeliere in chiaroscuro su fondo rosso-cupo, che poggiano sopra alte basi alle quali è frapposto uno zoccolo o balaustrata, diviso a semplici rettangoli e rombi, con ornati su fondo rosso e giallo, con due putti, pure a chiaroscuro, in mezzo, reggenti una ghirlanda dalla

[1] Vincenzo Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri,* tomo I, (Roma, 1869), p. 265.

sigla raggiante di san Bernardino, e con fini medaglioni nelle basi stesse. È utile dire che di tutto ciò s'hanno, tra piaghe d'intonaco, traccie consunte e impiastricciate dove appena le belle forme dei puttini appaiono e sorridono, come una lieve spera di sole tra le nubi.

Lo scompartimento superiore alle balaustrate è diverso nelle tre pareti. Una sola figurazione occupa tutta quella di fronte; un architrave separa, con un fregio a mascheroni, fave e cornucopie, la parete sinistra in un rettangolo e in una lunetta. A destra la lunga finestra ha invece consigliato il pittore a dividere la parete inferiormente in tre quadri, e a compiere architettonicamente la lunetta ai lati dell' arco della finestra vera. Finalmente la vòlta a crociera è decorata da fascie con treccie, fuseruole, ovoli lungo i costoloni ricongiunti in mezzo nel segno del santo, ed ha per ogni vela la figura d'un Evangelista seduto sulle nuvole in fondo turchino stellato, motivo d'un'umiltà veramente trecentesca.

Ci piace intanto notare che la spigliatezza risoluta del disegno, la varietà dei temi e la maestrìa del pennello, onde sono trattate le candeliere, facendo piena fede dell'abilità del Pintoricchio, provano quanto poco ei lavorasse in simili ornati più tardi, quando sopraffatto dalle ordinazioni si circondò di troppi e spesso mediocri aiutanti. Nelle candeliere d'Aracoeli, all'eleganza dello svolgimento s'accoppia quella della trattazione tecnica. Con pochi segni sulla tinta di fondo, balzano foglie, frutti, animali! Sui pilastri all'arco d'ingresso — nel cui intradosso ha dipinto sette cassettoni — ha infine lasciati pendere ricchi mazzi di frutti legati da cordelle, motivo consueto, specialmente dell' arte toscana, da lui forse prima veduto, in patria, nelle scolture d'Agostino di Duccio.

Guardiamo ora la vòlta, dal dipingere la quale dovè naturalmente cominciare il Pintoricchio. È seriamente malandata, e già dei suoi danni parlava nella prima metà del sec. XVIII il padre Casimiro. La figura del san Matteo ha risentito guai grossi di umidità e di ridipinture che ne hanno deformato il volto di scorcio, appesantite le vesti e turbata la bellezza dell'angelo inginocchiato, che gli porge il calamaio con la mano sinistra, che forse è la sola cosa rimasta intatta di lui. Ben poco anche rimane, oltre alla testa grandiosa nell'abbondanza dei capelli e della barba bianca, del vecchio san Giovanni, cui il ristauratore, ripassando le nuvole, ha senz'altro cancellata l'aquila. Quasi dileguato è pure il bue di san Luca, altra figura di cui oggi non si vede parte che sia sana. Il san Marco invece si può dire relativamente conservato nel suo ampio manto giallo a fodera verde e nella veste pavonazza. L'opera del maestro vi appare ancora evidente nella forte testa quadra e abbrunata fra i peli candidi, e nelle mani intente a nettare la penna. Gli sta accovacciato vicino un leone di forme un po' dubbie nella rozza fisonomia umana! [1]

Queste quattro figure sedute d'Evangelisti, pur sempre giudicabili nelle loro proporzioni, presentano tutte il difetto d'avere teste d'una piccolezza estrema in confronto dei corpi troppo lunghi e grossi. Tale difetto, si vede pure nella Madonna del tondo di Siena, altra opera giovanile, e s'andrà mano mano attenuando sino a perdersi nei dipinti posteriori.

La parete a ponente, dove s'apre la finestra ha uno degli affreschi consacrati a san Francesco, al cui ordine s'ascrisse san Bernardino, ma non pos-

[1] Nel *Libro di Venezia* sono due schizzi di leone del Pintoricchio, ma non corrispondono a questo d'Aracoeli.

siamo convenire che la rappresentazione della *Vestizione* si riferisca al primo santo, come si pensa da qualcuno, anzichè a san Bernardino. La vestizione di san Francesco era diversamente espressa nei leggendari e nei dipinti sin dal tempo dei Fioretti e di Giotto. Il santo vi si legge o vede, bensì nudo, ma col padre vicino che lo minaccia e col vescovo Guido che lo copre e protegge. Or invece nell'affresco d'Aracoeli, al giovinetto inginocchiato e nudo impone la tonaca un Francescano seguìto da una numerosa schiera, pur di Francescani; e per quanto si voglia far poco affidamento sull'osservanza della cronologia nei pittori d' allora, nullameno è certo che nessuno fece mai vestire e consacrare san Francesco da frati che non esistevano ancora e che dal suo sacrificio dovevano appunto trarre origine.

La nudità sua, la veste gettata via, la ciotola delle monete d' oro disprezzata, il cofanetto di cose preziose e gli stessi libri messi da lui in disparte rispondono più alle rinunzie sue che a quelle del poverello di Assisi. Egli infatti aveva abbandonato i libri dell' *umanità* e della retorica per quelli delle leggi canoniche e della teologia ; s'era levata la ricca veste di nobile per le ruvide lane e i cilici ; aveva venduti a Massa di Siena tutti i suoi beni per dispensarne le somme ricavate e gli oggetti preziosi ai miserelli, agli ospedali, alle chiese, e finalmente *povero e lieto* s' era presentato a ricevere il serafico abito dal padre Giovanni Ristori.

Nell' affresco, Bernardino giovine di ventidue anni, nudo, con appena una stoffa violetta ai fianchi, la testa umile, lo sguardo abbassato, le mani giunte, dipinto tutto con finezza ideale e modellato con una « dolcezza anatomica » degna del Perugino, aspetta che il Padre gli passi la tonaca sul collo. Questa

figura (certo un ritratto) è piena di sollecitudine e di attenzione. Dietro si svolge la schiera dei frati. Uno giovine dalla faccia adorabile, quasi femminea; poi, vicino, un altro pensoso con gli occhi fissi, sono quasi intatti; ma un sollevamento dell' arricciatura ha danneggiato nel mezzo il grigio coro, cagionando un ritocco cattivo di diverse altre teste. Le pieghe sono trattate con una larghezza signorile, di cui il Pintoricchio non tarderà a perdere l' uso, come perderà la sobrietà del colorito per la quale qui si è accontentato di poco più che un chiaroscuro, in cui da un grigio tenero è rilevata la parte architettonica e la serie dei frati. Appena sulle loro tonache chiare appaiono le carni delle teste, lievemente dorate, con toni caldi e trasparenti d'alabastro, quasi fiamme di ceri, ardenti, con leggiero rossore nella piena luce del giorno. Solo voci cromatiche forti gettano dal basso il turchino e il rosso e l' oro dei libri, del manto e delle monete; ma il contrasto aumenta anche di più il valore della tonalità superiore. Nel fondo si vede un muro rovinato, sul quale appare la Vergine col Figliuolo e due cherubini, e a sinistra, di scorcio, una cappella con l' arco sorretto da pilastri a candeliere di chiaroscuro, con sotto l' altare e, sopra, nella cornice, un putto, ugualmente di chiaroscuro, reggente un' ascia e uno scudo con l' impresa dei Bufalini, ossia una testa di bufalo con una rosa tra le corna, in campo bianco.

L' altro affresco, corrispondente a questo della *Vestizione*, ed esprimente *san Francesco che riceve le stimmate*, è assai patito in basso e meno importante di tutti gli altri per certa durezza delle figure e per troppa fedeltà alla forma tradizionale, o *sistematica*, del soggetto, col frate leggente, seduto in terra, e san Francesco inginocchiato con la gamba

sinistra, e irradiato da Gesù crocifisso tra le ali serafiche. Le loro teste « dell' arte » o di maniera, vicine ai ritratti appaiono, forse più che non siano, timide e fredde. S' aggiunga che gran parte del fondo è rifatto : rifatti il ponte sul fiume, l' albero che gli è dinanzi e più che tre quarti del « crudo sasso » sul quale sorge l' eremo della Verna.

Tra i due affreschi descritti e sotto la finestra è dipinto un gruppo di cinque mezze figure, senza precisa significazione, ma importante per tre ritratti. Un frate, con la testa nel cappuccio e il rosario nella mano sinistra, alza la destra come narrando. Si dice infatti che racconti la mirabile vita di san Bernardino, egli che forse l' aveva veduto. È vecchio, rugoso, curvo, stanco e fissa gli occhi in un' idea e aggrotta la fronte per richiamare lontani ricordi alla mente affievolita. Vicino a lui, solleva la sinistra e stringe le labbra sottili in atto ammirativo un altro frate, cui la pinguedine arrotonda la soddisfatta faccia, ed è pure un ritratto ; ed è un ritratto, anche più bello e caratteristico, l' ecclesiastico in lucco e berretto scuro ricalcato fin sulle orecchie grandi, dal naso lungo aquilino, di carne giallastra, con gli occhi chiari, con tutta l' aria grama d' un bigotto di professione, che potrebbe anche essere il Bufalini chierico della Camera Apostolica segnato in un documento del 1495, riguardante per l' appunto il Pintoricchio [1]. Anche il giovinetto che chiude l' affresco a destra potrebbe essere un ritratto, ma si giudica male perchè è rovinatissimo. All' incontro ci sembra una figura esclusivamente « dell' arte » l' uomo con manto e turbante che prega a sinistra. Dietro a queste figure è una altura di terreno, oltre alla quale passa una caval-

[1] Vermiglioli, *op. cit.*, Appendice X.

cata. Più in là sono le mura di un convento, sulla porta del quale si vede dipinta una Madonna fra gli angeli, cui un giovane inginocchiato, con l' aureola, alza dal basso le mani e lo sguardo. È forse Bernardino non ancor frate, presso le mura del monastero dei Minori fuori di Porta Ovile a Siena, nella valle di Ravacciano.

Nella lunetta di questa parete, in cui gira l' arco della finestra, sono dipinte due finestrelle minori a modanature marmoree, nell' arco chiuso delle quali è un medaglione consumato. Sul davanzale di una di esse poggia un pavone, la cui coda discende sino al fregio; nell' altra appare la mezza figura benedicente del Padre Eterno col globo nella sinistra e tre serafini intorno al capo. Ma quasi tutto è rovinato da molto, come risulta dalle parole del Padre Casimiro, e rovinati e ridipinti indegnamente sono gli strumenti i trofei d' armi e il Putto che si veggono in vetta, sopra l' occhio della finestra vera.

L' affresco della lunetta opposta non rappresenta come taluno ha creduto, san Bernardino penitente nelle vicinanze dell'Aquila in Abruzzo, dove fu già innanzi nell' età; ma san Bernardino, sempre in Siena, di ventun anni, che, risoluto di farsi religioso, si ritira a far prova di sè « *in loco occulto* » presso porta Tufi, e costruisce un rustico altare al Crocifisso. « Raddoppiò le consuete sue orazioni — racconta il padre Amadio — aumentò le sue vigilie, rese più aspre le sue discipline e più pungenti i suoi cilizi, e nei digiuni fu sì severo, che arrivò perfino a cibarsi di sole erbe e radici ed a bere non altro che poca acqua.... Tutto il tempo che gli sopravanzava dalle sue divote occupazioni, consumavalo in meditare le divine scritture ».

E nell' affresco sta infatti leggendo un libro rilegato in rosso a borchie d' oro. Il suo volto, entro ai lunghi capelli biondi, magro, sparuto come quello d'un uccelletto, prenderà invecchiando la forma consacrata dalla pittura. Nelle mani e nei piedi scarni si disegnano fortemente le unghie; ma il suo colore è giovanilmente nitido e diafano. Vestito d'una camicia bianca e ravvolto in una pelle pur bianca, sorge diritto sopra un' altura a destra, tutta coperta d'erba e di fiori, presso una grotta ombreggiata da un bosco, dove i tronchi degli alberi sono studiati nelle loro scorze, e dove, senza spavento, bruca un coniglio.

Da lungi contempla il futuro santo una folla di curiosi. Un giovine, in veste attillata, elegante, vòlto di schiena, mette, con le sue calze turchine e il giustacuore rosso, una vivida nota nel mezzo del dipinto. Egli con la destra alzata, mostra Bernardino a un vecchio dal turbante e dal grande manto verde e forse lo commisera e dileggia di tanto sacrificio, mentr' ei, da vero figlio della Rinascenza, sa frammischiare ai godimenti della vita, l' esercizio del pugnale che porta alla cintura! Infatti un vecchio attonito lo sogguarda e alza una mano, tra stupito e sdegnato delle cattive o leggiere parole. È vicino un giovinetto, di tutto profilo, corpetto e berretto rosso leggiadro come un fiore, nella lunga ricciuta chioma d' oro e più bello nel contrasto d' un volto di domenicano dalle carni abbronzate.

Le rimanenti figure di sinistra sono guaste e ridipinte, come l' estremo fondo, dove, di mano del maestro, non resta forse altro che la vista di una Siena immaginaria e gli alberelli e le strade che le stanno dinanzi.

La figurazione dei *Funerali di san Bernardino,*

sottoposta a tale lunetta, ci sembra una delle più semplici, armoniche, serene opere del Pintoricchio, nel complesso come nei particolari, nelle figure come nelle architetture, un' opera di sapore tra umbro e toscano, non assolutamente umile e simmetrica all'uso peruginesco, non arditamente complessa come gli affreschi fiorentini della Sistina; ma equilibrata come le cose di Benozzo Gozzoli che il Pintoricchio aveva veduto e ammirato a Montefalco, laddove tanta parte dei pittori umbri s'era afforzata e incoraggiata a dar vita alle figure e abbondanza alle composizioni [1].

Siamo in una vasta piazza. A sinistra un edificio del più perfetto Rinascimento con un portico sorretto da pilastri, a candeliere d' oro su fondo turchino, e con le pareti pur lumeggiate di leggieri ornamenti d'oro. Sotto questo portico e fra gli archi appaiono diverse persone: vecchi e giovani in atto compunto, alcuni con le mani alzate in atto di pietoso stupore, altri con le mani giunte e gli occhi avvallati in preghiera. Le figurine più a sinistra hanno patito; ma conservano tutta la loro primitiva grazia e bellezza le due, giovanili, uscenti di fra gli archi, e che possono essere ritratti.

Dalla parte opposta della piazza sorge una semplice casa privata, sulla cui porta sono incise le parole « *Ave Gratia* » e lo stemma dei Bufalini. Due

[1] L'abate Broussolle ha scritto un libro (*La jeunesse du Pérugin et les origines de l'Ecole Ombrienne,* Parigi, 1901) per sostenere la tesi che l' influenza dell'arte fiorentina sull' umbra fu disastrosa. Egli, intanto, rifà la geografia artistica dell' Italia, dicendo che l' arte umbra non è altro che l' *Art des États de l' Èglise,* dimodochè anche i pittori bolognesi diventano umbri! Sostiene ch' essa è l' erede più autentica della primitiva arte cristiana, ed esclude che Luca Signorelli sia un pittore umbro. Per fortuna, la parte storica fa perdonare all'abate Broussolle quella filosofica e critica.

(Fot. Alinari)

FUNERALI DI SAN BERNARDINO

Roma - Chiesa d'Aracoeli - Cappella di San Bernardino

figurine, rifatte, stanno conversando sul sedile. Più a destra è l' episodio di Genutia trattenuta da tre uomini, e liberantesi dal demonio che le esce di bocca. Dalla palazzetta si avanza verso il mezzo un portico a giorno, cui sopra si svolge un loggiato, con lievi ornamenti dorati ai peducci, ai fregi, ai capitelli [1]. Nel cielo in un' iride sorretta da quattro angeletti, sale l' anima ignuda di Bernardino, figurina minuscola e malandata. Sotto il portico si svolge l' altro miracolo del giovine risuscitato nel 1425 (dopo ch' era stato ucciso da un toro furioso vicino a Prato) da san Bernardino placidamente, col solo segno della croce. Al di là, in fondo, digradano monti turchini e verdognoli, con in vetta una città ; poi l' orizzonte chiaro e vasto del mare sparso di barchette. Finalmente nel mezzo del dipinto sorge uno dei tanti templi ottagoni sormontati da cupola, così cari all' arte umbra, al Perugino, a Raffaello ecc. L' edificio è della Rinascenza e poggia sopra una gradinata, nella quale si scorgono devoti, mendicanti e uno storpio, colui forse di cui parla, nella vita di san Bernardino, il padre Amadio : « Essendosi posto in via per recarsi a predicare in una chiesa, fu veduto da un povero storpio che stava a sedere.... il quale si fece a dirgli che da molto tempo desiderava esser presente alle sue prediche, ma che pel difetto delle proprie gambe, non aveva mai potuto ». Allora il santo gli disse : « Credi tu che nel nome di Gesù io ti possa risanare? » A cui rispondendo l'infermo che sì, il santo gli prese la mano e lo alzò di terra

[1] Un edificio poco differente si vede in fondo al *Tiberio Gracco* della scuola di Luca Signorelli, quadro della Galleria di Budapest, e in un tondo di Scuola Umbra nella R. Pinacoteca di Brera in Milano.

così perfettamente risanato, che lieto si mise a camminare francamente »[1].

Esce dalla chiesa una schiera di francescani, due per due, cui in testa è un frate di dolcissima faccia che sostiene lo stendardo. S' avanza sulla linea del portico sinistro verso una barella, ricoperta di un panno verde-scuro, punteggiato d' oro, su cui giace la salma di san Bernardino nella sua tonaca, col capo appoggiato al cuscino rosso, rigidamente composta, a piedi pari e a mani giunte. Nel suo volto pallido e tranquillo la pelle s' informa dalle ossa, sì che si rivela il teschio con la caratteristica del mento acuminato. Al di qua della barella sono due putti, così ridipinti che appena d' uno restano intatti parte dei capelli e un occhio. Presso di loro, in terra, è una cunetta con alcune pezzuole e un bimbo in fascie, dal volto gonfio proprio degli appena nati, un piccolo o una piccola Bufalini raccomandata alla protezione del santo. Ai piedi e alla testa del cadavere s' inchinano, due per parte, quattro frati, dipinti con grande semplicità, compunti nel gesto, se non nei volti. Il vecchio, a sinistra, ripete la fisionomia di quello che narra la storia di san Bernardino nella parete opposta; come il giovine, vicino, a testa scoperta, a mani giunte, somiglia ad un fraticello della *Vestizione*, ed è di una soavità angelica, con le carni del volto macerate così che staccano dal grigio della tonaca con la delicatezza d' un semitono. Anche un altro richiamo fisionomico si può fare tra il primo frate curvo alla testa del morto, e quello già veduto che impone la tonaca a san Bernardino giovane.

[1] Questa figura di storpio passò poi nella *Disputa di Gesù coi dottori* a Spello e nell'affresco della Libreria del Duomo di Siena rappresentante *l' incontro di Federico III con Eleonora di Portogallo.*

Tutti ritratti insomma di buoni Minori Osservanti, che mentre il Pintoricchio frescava, abitavano nel convento d'Aracoeli e indugiavano a conversare con lui e a mirare le figure animate dal suo pennello. Fra quei monaci dipinti alcune figure d' ammalati o di deformi s'accostano al cadavere per essere risanati: una madre reca il figlioletto infermo; lo storpio e lacero Pasquale, dalla fronte ferita, alza il moncherino; Cola, il cieco di Rocca Marsicana, si tocca gli occhi dai quali già diradano le tenebre ma.... non le piaghe fatte da un pessimo ristauratore!

In gran tonaca di broccato d'oro foderata di vaio, col berrettino rosso, una candeletta nella destra e i guanti nell'altra mano sta a sinistra, solennemente ritta la figura di Nicola Bufalini, avvocato concistoriale e abbreviatore *de Parco Majori,* morto nel 1506, più di vent'anni dopo aver commessi questi dipinti al Pintoricchio. Sul volto, fine, ma già solcato da qualche ruga e incorniciato di capelli grigi, quasi bianchi, dimostra una sessantina d' anni. Dinanzi a lui un paggetto, in calze variopinte e maniche lilla, regge alzato lo spadone di Nicola; e dietro, un giovine dai riccioli biondi solleva gli occhi col solito languore manierato, come la non lontana figura di frate piangente.

Ben altra importanza per la quantità e la bellezza dei tipi è l'opposto gruppo, in cui i ritratti e le figure di giovani donne cacciano in seconda linea le figure « dell'arte », limitate al primo vecchio barbuto a destra, alla vecchia dal naso adunco e dal mento aguzzo sino alla caricatura, all' altra vecchia col cappuccio nero di monaca, all'uomo infine con berretto e manto giallo che sta dietro ai frati. I due più alti che escono da destra, subito sotto all'episodio di Genutia, s'indicano come ritratti; quello col berretto rosso

esprimerebbe il Perugino; e quello a capo levato e a mani giunte in preghiera, il Pintoricchio, devoto al santo del suo nome: ma noi davvero non sappiamo trovarvi i tratti dei due maestri! Poi viene in primo piano la figura del giovine Bufalini con sottoveste scura, lucco rosa e berretto rosso-cupo. Si regge la veste alla cintura e guarda di fronte. Il suo volto, nell' aureola dei capelli biondi, è trattato con la ricerca e la finezza d'esecuzione propria dei ritratti da sala. Naturalmente la ricercatezza realistica gli toglie sentimento e lo distrae dalla scena dei funerali. Dinanzi a lui rivediamo in tonaca fiorata con la borsetta a squame d'oro il giovinetto che abbiamo veduto nella lunetta superiore, di lineamenti così singolari nella lunghezza del naso, nella sporgenza della bocca e nel volume dei capelli. Anch'egli, di perfetto profilo, è dipinto con la nitidezza d' una medaglia del Pisanello. Ha belle mani, ma il basso della veste e i piedi sono ridipinti.

Proprio al suo fianco ed ugualmente di profilo si avanza una lieta figura di donna che gli assomiglia e che dev'essere sua madre, ossia la moglie del giovine Bufalini. Porta i capelli biondi attorcigliati in un velo rosa a corno d'ariete e una veste verde lumeggiata d'oro, che lascia vedere la camicia puntata sul petto. Ai suoi fianchi stanno altre due figure femminili, anch' esse ritratti: freddina e pallida la prima, a destra, che conversa con la vecchia e ha veste scura, catenella intorno al capo e il vezzo sulla fronte; più dolce d'espressione e di colore è la giovine madre che allatta la sua creaturina. Sarebbe per caso quest'ultima o più probabilmente l'altra piccola, nella cuna deposta a terra, Girolama Mancini, che sull'esordio del sec. XVI sposò Angelo Colocci di Jesi, e che fu poi sepolta in questa medesima

(Fot. Anderson)

SAN LODOVICO DI TOLOSA

Particolare della cappella di San Bernardino

Roma - Chiesa d'Aracoeli

(Fot. Anderson)

RITRATTO DI UN BUFALINI

Particolare della cappella di San Bernardino

Roma - Chiesa d'Aracoeli

cappella, lasciando al marito ancora il tempo di percorrere una bella carriera ecclesiastica? [1]

Guardiamo da ultimo alla *Glorificazione* di san Bernardino che occupa tutta la parete dietro l'altare.

Sulla balaustrata o zoccolo, il Pintoricchio ha dovuto, per allinearsi con l'altezza dell'altare, aggiungere ai lati un gradino su cui ha simulato un bassorilievo, che, pure tra i danni, mostra tracce d'una grande disinvoltura di pennello. Un carro trionfale con baldacchino, che protegge un imperatore, procede tirato da cavalli focosi e cinto da guerrieri con vessilli ed aste. Gli va dinanzi (nell' altra parte d' affresco) un gruppo di soldati, armati d'aste (fra i quali è un satiro con la fiaccola) che spingono avanti schiavi ignudi, mentre un giovine cavaliere trattiene sul cavallo una schiava, nuda del pari.

Nella pittura, che sta sopra, sorgono, con una grandezza, un isolamento e una solennità veramente statuarie, le tre figure di san Bernardino, di san Lodovico da Tolosa e di sant'Antonio da Padova, sopra una prateria verde, molto tormentata dai ritocchi, e presso una palma gigantesca e un cipresso. A destra gli scogli salgono ammucchiati, sempre nelle forme gradite ai maestri della scuola umbra, verticalmente e orizzontalmente sì da formare dei fori

[1] Federico Ubaldini, *Vita di Angiolo Colozzi vescovo di Nocera* (1677). — Ughelli, *Italia sacra* (Venezia, 1717), I, 1072-73. — Girolamo Baldassino, *Memorie istoriche di Jesi* (Jesi, 1765), pp. 235-36. Il Colocci rimasto vedovo fu segretario di Leone X e di Clemente VII; messo nel 1521 ai fianchi di Varino vescovo di Nocera Umbra, gli successe nel vescovado, che abbandonò nel 1543 tornando a Roma dove aveva casa nel rione Parione. Morì nel 1549 e la sua salma fu portata e tumulata nel Duomo di Jesi.

oltre ai quali si vede il cielo. In tale scogliera il Pintoricchio ha piantato diversi alberi e una chiesa, con ricca cupola e campanile, dinanzi alla quale si svolge la coda d' una cavalcata che giunge sino in basso ed ha guerrieri con aste, vessilli, scudi con lo stemma dei Bufalini, ed una schiera di pedoni in testa lottanti intorno ad un cadavere giacente nella polvere e nel sangue. Ma sopravviene san Bernardino, che si caccia fra di loro e va incontro ad uno che ha la spada alzata, mostrandogli il Crocifisso. Uno dei soldati porta uno scudo turchino traversato da una fascia d'oro, che è appunto lo stemma dei Baglioni. Dunque è questo il tragico episodio che, come dicemmo, determinò il culto dei Bufalini per san Bernardino, e la dedica a lui e il soggetto decorativo di questa cappella. Al di là della scogliera ne sorgono altre con castelli in cima, poi la valle, il fiume e un borgo e una città; forse il Tevere, San Giustino e Città di Castello, luoghi dei Bufalini.

La figura di mezzo è quella di san Bernardino. Presenta il solito tipo magro, lungo, chiuso nella tonaca grigia col capo piccolissimo che gli esce timido dal cappuccio e lo fa un po' assomigliare a una testuggine, calvo, imberbe, con le orecchie grandi e puntute, col mento aguzzo, gli occhi infossati ma vivi e febbrili, gli zigomi sporgenti, le mascelle demarcate e senza denti. I suoi piedi sono in rozzi zoccoli; la sua cintura è stretta da una corda dalla quale pende l'astuccio dorato degli occhiali. Egli solleva la destra indicando il cielo e regge nella sinistra il libro aperto sul quale è con abbreviazioni scritto: *Pater manifestavi nomen tuum hominibus* « per dinotare — dice il Padre Casimiro — la predicazione evangelica nella quale esercitossi il santo per quarant' anni con benefizio delle città italiane, ovvero per additare la sua

morte avvenuta alla vigilia dell'*Ascensione*, mentre i frati nel coro cantavano l'antifona che comincia con quelle parole ».

Dinanzi a san Bernardino sta, nella stessa veste di francescano, la figura pietosa di sant' Antonio da Padova, la quale, in basso e nella faccia, è disgraziatamente ritoccata. Sulla mano sinistra gli arde un gruppo di fiamme d' oro, il fuoco che, per prima forse, la scuola senese gli diede, confondendo sant'Antonio da Padova con l'Abate ; con l' altra regge orizzontalmente un libro sul quale è un cuore [1]. Nel fondo, fra le due figure, in una specie di declivio del colle sta, in parte ritta e in parte seduta in largo cerchio, una folla di piccolissime figure nel cui mezzo è alzato un pergamo con san Bernardino che predica. Di fronte a lui e dietro alla gente, da un gran palco, ai cui legni, cinti di fiamme, sono attaccati libri ed altri oggetti, un demonio gesticola sbuffando come discutesse in contraddittorio. È uno dei castelli fatti costruire su pubbliche piazze dal santo per bruciarvi dentro armi d'offesa, oggetti di lusso, di vizio e di vanità, consigliati dai demoni per indurre le anime in peccato. « Sapendo quanta superbia fosse in Perugia e nell' uno e nell' altro sesso intorno al vestire, a giuochi e a superstizioni ed altri gravissimi peccati, si mise nel 1425 a persuadere gli uomini di fare un fascio di quanti dadi, carte e tavolieri avevano in casa, e le donne di capelli, di belletti e di tutte le altre cose proibite all'onesto e civile ornamento loro; gliele mandarono a casa, ed egli, veduta la prontezza di questo popolo, la domenica seguente, detta la messa e la predica, essendovi tutta la città

[1] Ch. Cahier, *Caractéristiques des Saints dans l'art populaire* (Parigi, 1867), pp. 234 e 411.

concorsa, fece tutte quelle cose in mezzo la piazza bruciare, e dicono che oltre le cose predette, vi furono anche gioie di molto valore, che molte gentildonne avevano con le scuffie e con balzi, ch'in quei tempi usavano, mandate » [1]. Anche in Siena nel 1426 persuase il popolo ad ugual rogo purificatore [2]; ma certo il Pintoricchio intese alludere a quant'era avvenuto nella sua patria ed aveva appreso dalla parola de' suoi maggiori.

Opposto a sant' Antonio, sta san Lodovico da Tolosa, in mitra bianca a bordo d' oro, con veste e guanti bianchi del pari, e le dita piene d'anelli, e la pianeta di broccato aureo, a larghi fogliami, foderata di turchino, e a bordo ricamato con parecchie immagini di santi. Tiene il ricco pastorale appoggiato alla spalla destra e con le mani regge il libro aperto su cui reclina il capo. È questa una delle più adorabili figure del Pintoricchio. Già l'arte umbra amava ritrarre il doloroso figliuolo di Carlo II. La sua triste e solitaria vita in Barcellona dove il padre l' avea lasciato per molti anni in ostaggio, lungi dalla famiglia; la rinunzia ai diletti della vita e alle lusinghe d'una principessa; la sua morte avvenuta a soli ventitre anni nel 1297, quand'appena Bonifacio VIII l'aveva eletto vescovo di Tolosa [3], formano di lui un tipo d' una grande soavità, più mesto nel presentimento della morte e nell'abbandono, che doloroso di sacrifici e di martìri. Ora è chiaro che, in una figura come

[1] Pellini, *Historia di Perugia*, II, 294. — Questo episodio fu pure scolpito da Agostino di Duccio sull' architrave dell'Oratorio di San Bernardino in Perugia.

[2] P. Amadio, *Vita di san Bernardino*, I, 197.

[3] P. Anselme, *Hist. de Saint Louis évêque de Toulouse* (Avignone, 1713). — H. Sedulius, *Vita Sancti Ludovici* (Anversa, 1602).

quella, giovanile, tranquilla, pensosa, l' arte umbra trovava il proprio sentimento ; scopriva, può dirsi, sè stessa, e la rievocava spesso nella dolcezza delle proprie visioni e l'accarezzava con tenerezza materna. Il Perugino, il Pintoricchio, Tiberio d'Assisi, e venti altri hanno tutti dipinto con vero intenerimento il giovine santo provenzale [1]. Anzi nella chiesa della Trinità, in Orvieto, un seguace del Pintoricchio ha riprodotto dall'affresco d'Aracoeli, con poche varianti, quella figura del san Lodovico e le vicine di sant'Antonio da Padova e di san Bernardino sul quale si librano due angeli reggendo la corona. La somiglianza delle figure e della loro disposizione ha già indotto a pensare che allo stesso Pintoricchio, che più tardi lavorò ad Orvieto, si dovesse anche quella pittura e un'altra della Trinità, con la Madonna, fra diversi santi e sotto una gloria d' angeli. Ma i caratteri fisionomici, il modo delle pieghe, la forma delle estremità, il sentimento, la stessa trattazione tecnica differiscono da quelli del maestro e si accordano invece con quelli d'Antonio da Viterbo, al quale, del resto, già da qualche anno sono stati assegnati [2].

Ma riprendiamo a descrivere l' affresco d' Aracoeli. Due angeli inginocchiati sulle nuvole, biondi, l' uno chiaro nella veste violetta e gialla, l' altro scuro nella veste rossa e verde, ambedue con le ali alzate e col giglio, reggono la corona dai rilievi

[1] Si vede pure in un affresco, nella chiesa di San Francesco a Stroncone (Provincia di Perugia), con la Madonna e il Putto, in trono, fra quattro santi. Questo dipinto è per noi opera certa di Tiberio d' Assisi, e la stessa Madonna, sullo stesso trono, con lo stesso san Lodovico ha poi nel 1510 ripetuto nella chiesa di San Francesco a Montefalco.

[2] E. Steinmann, *Antonio da Viterbo* (München, 1901), pp. 22-24.

dorati, in alto sulla testa di san Bernardino. Hanno le formose teste scorciate alla perfezione, lumeggiate nei rilievi con una fusione e una dolcezza adorabili, con sfilamento lieve delle chiome e con mani leggiadrissime. Sopra di loro, in mezzo a una gloria d'angeli, nella consueta iride in forma di mandorla, cosparsa di teste di serafini, dalle orecchie faunine come le usarono Fiorenzo ed altri umbri, sorge la figura del Redentore, buona per compostezza e severità, ma meno bella di quelle, che gli somigliano tanto, del Perugino nella *Risurrezione* del Vaticano, e nell'*Ascensione* di Borgo San Sepolcro. Porta la veste bianca della *Risurrezione,* il petto scoperto con la piaga sanguinante come i fori alle mani e ai piedi, donde escono brevi raggi, la testa piegata sotto l'onda dei capelli castani. Il corteo degli angeli è diviso in tre zone : quella più bassa, di quattro angeli che suonano, in vesti agitate, tortuose, con volti pieni di dolcezza peruginesca, ma trattati, sull'esempio di Melozzo, a tinte leggiere nelle vesti e nelle carni, quasicchè l'aria li rendesse vaporosi. Più su sono i soliti due angeli correnti con le mani giunte, che tutti i pittori umbri fecero, e finalmente parecchie testine, in gran parte consunte, di serafini toccati d' oro su fondo verde.

In conclusione, la pittura della cappella d'Aracoeli, così semplice di composizione, così fina d'esecuzione, così piena d'amorosa bellezza, è per noi la più sana e temperata cosa del Pintoricchio, e non sappiamo dove abbia fatto meglio. Diverrà in seguito più largo, più audace nella scelta dei colori, più decorativo, più ricco, ma non raggiungerà più una espressione, altrettanto ingenua e tranquilla, d' arte. Ma gl' ispiratori allora saranno principi e papi fastosi e festosi ; non più san Bernardino da Siena !

Una decorazione che ricorda questa della vòlta descritta, e che quindi si è già dallo Schmarsow assegnata al Pintoricchio come eseguita da lui subito dopo ai lavori d'Aracoeli, e da altri a qualche discepolo, è quella della cappella Ponziani in Santa Cecilia, pure in Roma [1], cappella oggi ridotta a sacrestia e divisa dal corpo della chiesa forse nel 1618, quando ne fu chiuso l'arco per addossarvi il monumento del cardinale Paolo Sfondrato. Il tempo (1480) in cui fu riparata da Battista Ponziani tale cappella « dedicata a Dio e a san Lorenzo » come dice la iscrizione, consente e fors' anche appoggia la congettura dello Schmarsow; ma per essa conviene attenersi solo alla buona composizione e al tipo decorativo in genere, perchè sarebbe vano tentarvi un sicuro esame particolare del disegno e del colorito, laddove tutto si trova orribilmente sconciato da impiastricciature e da ridipinture, e le pitture delle pareti sono coperte di calce e imbiancate.

La vòlta è a costoloni intersecati, che formano un rombo nel centro, nel quale sta seduto il Padre Eterno, figura grande più del vero, fra una corona di serafini. Nelle vele stanno i quattro Evangelisti coi simboli, simili assai a quelli d' Aracoeli, e nei due triangoli laterali, ornamenti bianchi su fondo giallo, male rimessi a nuovo nel sec. XVII.

La figura del Padre Eterno sembra la cosa migliore; ma tutta la metà di sopra, con la testa e il busto, è deturpata. Appena nel panneggio rossastro, dalle ginocchia in giù, potrebbe riconoscersi la mano del maestro. L' esecuzione degli Evangelisti Matteo e Marco è meno buona del resto.

[1] *Op. cit.*, 20.

CAPO QUARTO.

Decorazioni d'appartamenti.

Innocenzo VIII - Il Belvedere in Vaticano - Decorazioni nel Palazzo Colonna - Sistemi ornamentali.

A Sisto IV, morto nell'agosto del 1484, successe, dopo un breve conclave, Gian Battista Cybo, come lui ligure, che assunse il nome d'Innocenzo VIII. Procurò tosto di riunire i Principi e i Comuni d'Italia contro i Turchi, ma poi mosse guerra a Ferdinando di Napoli e ai Fiorentini. Ne seguì la pace nel 1486, da lui accettata, più intimorito dalla freddezza dei suoi collegati e dai rumori di Roma, che dagli argomenti de' nemici. Richiese al Gran Mastro dei Cavalieri di Malta che gli fosse mandato Djem fratello del Sultano, da qualche anno caduto prigioniero in mano d'essi che lo tenevano all'Alvernia, e l'ottenne e gli valse un'ambasceria, proficua d'oro e di reliquie, di Bajazet che amava garantirsi dalle mosse del fratello e proponeva al Papa un buon compenso purchè lo mantenesse e custodisse bene! [1] Il Papa accettò il grosso compenso; poi sollecitò di nuovo i principi cristiani ad unirsi contro di lui; ma tutti si scusarono, tantochè Bajazet potè, essendo morto allora Matteo Corvino,

[1] L. Thuasne, *Djem-Sultan, fils de Mohammed II, frère de Bayezid II, 1459-1495* (Parigi, 1892), pp. 227-442. — Pastor, *Geschichte der Päpste seit des Ausgang des Mittelalters* (Freiburg, 1895), tomo III, p. 216 e seg.

cacciarsi nell'Ungheria, espugnare diverse città, mettere a ferro e a fuoco una grande parte di quel regno e così rifarsi dei quarantamila scudi annui che passava al Papa. Il quale, da ultimo, nella primavera del 1497, stabilì un accordo col Re di Napoli, ma a nulla più gli giovò se non che a morire in pace. Caduto infatti malamente infermo, nel luglio rese lo spirito a Dio. Non fu migliore di Sisto, pensò ad arricchire suo figlio Franceschetto, e, per giunta, fu depravato di costumi. La ragione della condiscendenza di certi storici verso di lui, e delle lodi degli apologisti, sta tutta nel fatto ch'ei fu piuttosto amante della pace, non s'immerse in lunghe e disastrose guerre, ed elevò begli edifici in Roma. Il Panvinio dice: « Dilettossi molto di fabbriche e per ciò fece erigere la Diaconia di Santa Maria Inviolata e di Santa Maria della Pace e anco la tribuna sopra l'altar maggiore di San Pietro e di San Giovanni Laterano. Nel palazzo pontificale fece fabbricare nel primo cortile tutti quelli appartamenti intorno, fra i quali ve n'è uno amplo e veramente regio. Vaghi e vistosi portici, con deliziosi giardini, ancora comandò che si facessero nel luogo detto Belvedere, nel quale, dipinse il Mantegna pittore mantovano dei primi di quei tempi. E non dandogli il Papa, per essere intrigato nella guerra, quello e quanto avrebbe desiderato, entrando un giorno il Papa in quelle stanze, aveva fatto il Mantegna un modello di figura, quale teneva coperto, e dimandandogli il Papa che figura fosse quella, egli ben presto discoprendola disse: « Padre santo, questa è la discrezione »; al che ridendo il Papa rispose: « Falle appresso un'altra figura che significhi la Patienza » [1]. Se l'arguto aneddoto, raccontato anche dal Vasari [2]

[1] *Op. cit.*, 249.
[2] *Vite*, III, 401.

sia vero, non sappiamo. È vero ad ogni modo, che nel 1488, avendo Innocenzo VIII pregato Francesco Gonzaga marchese di Mantova di mandargli il Mantegna a frescare una cappella in Belvedere, egli glielo mandò, e il Mantegna dipinse cose d' incanto oggi perdute [1].

Allora il Pintoricchio aveva già finita la decorazione d'alcune stanze e della loggia attigua; e il « 1487 » segnato ripetutamente nella vòlta della loggia oggi convertita in *Sala delle Statue*, indica certo, secondo l' uso, l' anno in cui fu compiuto quel lavoro, che dovette occupare anche gran parte del precedente, se non di più, come risulterebbe dalle parole del Vasari: « L'anno 1484, Innocenzio VIII, genovese, gli fece dipingere alcune sale e loggie del palazzo di Belvedere; dove fra l'altre cose, siccome volle esso Papa, dipinse una loggia tutta di paesi; e vi ritrasse Roma, Milano, Genova, Fiorenza, Venezia e Napoli alla maniera de' Fiamminghi; che, come cosa insino allora non più usata, piacquero assai: e nel medesimo luogo dipinse una Nostra Donna a fresco, all'entrata della porta principale » [2]. Queste pitture particolarmente specificate, ossia le vedute delle principali città d' Italia e la Madonna, sull' entrata, sono andate perdute; mentre, quantunque assai ridipinti restano varî scompartimenti e parte delle lunette che ora vedremo.

Il bel saggio dato nella Sistina dovette determi-

[1] Giovanni Gaye, *Carteggio inedito d'artisti* (Firenze, 1840), III, 561. — Agostino Taja, *Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano* (Roma, 1750), p. 402. — G. B. Chattard, *Nuova descrizione del Vaticano* (Roma, 1767), III, 143. — Vasari, III, 400. — E. Müntz, *Les arts à la cour des papes. Innocent VIII, Alexandre VI, Pie III* (Parigi, 1898), pp. 77-84.

[2] *Vite*, III, 498. — Taja, *op. cit.*, 385. — Crowe e Cavalcaselle, *op. cit.*, III, 260.

nare il Papa ad ordinare al nostro Pintoricchio in ispecie vedute e paesaggi, perchè nella esecuzione d'essi aveva mostrato di superare i contemporanei.

Ma esaminiamo la *Sala delle Statue*. Ad ovest, per lo spazio di sei lunette, essa fu prolungata da Pio VI nel 1781. Ad est, si estende la parte antica, già aperta in forma di loggia verso settentrione con la vista della campagna grandiosa e ondeggiante sino alle falde di Monte Mario. Dal lato appunto dove si schiudevano gli archi, sui vecchi pilastri, dietro le statue di Clio (n. 400), di Settimio Severo (n. 392) e di Nettuno (n. 394) sono apparse, in recenti assaggi, traccie d'eleganti candeliere e assai di più si troverebbe quando si volesse raschiare il resto dell'intonaco e delle imbiancature recenti. Le candeliere sono a chiaroscuro come quelle della Sistina e di Aracoeli.

La vòlta, fatta ridipingere da Clemente XIV, conserva il disegno antico, formato da fasce con ovuli e treccie d'oro, su fondo turchino, che nascono dalle costole delle lunette, ed includono ornati, storie a guisa di cammei e di medaglioni, cartelle, ai lati di tondi, con figurazioni mitologiche, quali Icaro e Dedalo, il ratto d'Europa, Leda, Ganimede ecc. di carattere perfettamente pintoricchiesco, come i soli raggianti con lo stemma in mezzo. Ma di tutto ciò non possiamo più considerare che il concetto ornamentale in generale e i temi delle storiette, tanto la ridipintura è completa.

Nelle lunette superstiti della parte antica, le quali sono sette, rimangono altrettante allegre coppie di putti non scampate a grossi ristauri, ma ancora in condizione di palesare, con sufficiente chiarezza, la mano del maestro. Alcuni suonano con grazia; altri stanno inginocchiati ai lati d'un pavone a coda spiegata con l'impresa *Leaute passe tout*; altri, ancora, reggono

lo stemma d' Innocenzo. I trofei d' istrumenti che pendono in mezzo a due d'esse coppie, come si ricava dalla loro esecuzione e da una stampa del sec. XVIII in cui non appaiono, furono aggiunti ai tempi di Clemente XIV o di Pio VI, quando si ridipinsero, con rosoni di scorcio, tutti i fondi e si fecero le lunette sulle finestre a nord ricavate dalla chiusura degli archi. Nella parete opposta vediamo dei rettangoli liberi, nei quali sarebbe bene cercare sotto l' intonaco le vedute delle città.

Anche le due camere che seguono, fatte ricongiungere alla sala con archi e colonne da Clemente, mostrano nelle vòlte, sorrette da peducci e da vele, un motivo di decorazione propria del Pintoricchio. La prima, rovinatissima, ha nei cassettoni a chiaroscuro, quattro figurine che suonano; il pavone, il motto e, in mezzo, lo stemma ricordati.

In quattro lunette (opera della scuola) ritorna il motivo degli angeli vestiti che sostengono lo stemma, e in altrettante si presentano mezze figure di Profeti o sapienti, malandate e mal ritoccate, con nastri svolazzanti, nei quali è stato coperto il motto.

Nella seconda camera lo scompartimento è dello stesso genere, benchè meno geniale ed organico. Reca però in mezzo lo stemma d' Innocenzo VIII e, nelle vele, figure accoppiate or di petto, or di schiena, con in mezzo vasi o tondi nei quali ultimi, color bistro, erano dipinte certo storiette trattate ad oro, come vedremo nel Palazzo Colonna.

Nelle lunette, sono figure esprimenti l'Alchimia, la Geografia, la Geometria e altre Scienze, ed ancora angeli reggenti lo stemma papale, opera grossolana di discepoli.

Attigua è finalmente un'altra minore stanzetta, che corrisponde all'asse del terrazzo esterno ed ha, nella

vòlta a crociera, ornati rifatti e lo stemma di papa Cybo. Due lunette, benchè impiastricciate e velate di colori moderni, paiono antiche. La maggiore con alcuni cantori, si fa risalire all'arte mantegnesca; l'altra ripresenta anche una volta il motivo pintoricchiesco della coppia di bambini reggenti lo scudo con l'arma d'Innocenzo.

Avanzi, come si vede, e per giunta sconciati; e nulla più; sì che, tutt'insieme, la fatica, nè breve nè lieve, del Pintoricchio in Belvedere, si può dire quasi perduta.

Il Vasari scrive ancora: che il Pintoricchio « fece nel Palazzo di Sant'Apostolo alcune cose per Sciarra Colonna »; e nella *vita* del Perugino, che questi dipinse, nello stesso Palazzo e per lo stesso committente « una loggia ed altre stanze » [1]. Da ciò si è voluto inferire che i due maestri operassero insieme nel medesimo lavoro. Anzi si è creduto da taluno di scorgere le traccie delle due mani nella piccola parte della primitiva decorazione che resta in una sala al pianterreno del Palazzo Colonna in Piazza Santi Apostoli, dagli annotatori del Vasari e dai signori Crowe e Cavalcaselle recisamente dichiarata perduta [2]; dal Nibby non ricercata o non veduta fra le pitture barocche [3]; dallo Schmarsow rintracciata e indicata di nuovo [4]; e dal Venturi pubblicata per mezzo di buone fotografie dell'Anderson [5].

[1] III, 498 e 579. Il Vasari dice per errore *Sciarra Colonna* invece di Colonna. L'origine del Palazzo si deve però a Giuliano Della Rovere divenuto poi Giulio II.

[2] *History of Painting in Italy*, III, 260.

[3] Antonio Nibby, *Roma nel 1838*. Parte II, Moderna (Roma, 1841), p. 717.

[4] *Op. cit.*, 26-27.

[5] A. Venturi, *Tesori d'arte inediti di Roma* (Roma, 1896), tavole XV-XXVI.

Riteniamo che simile collaborazione del Perugino e del Pintoricchio che s'è pretesa vedere qui, come nelle decorazioni del Belvedere e dei Penitenzieri, possa esser meglio sostenuta dalle coincidenze storiche che dall'osservazione artistica, perchè è ben difficile trovare fra le cose migliori nulla che esorbiti dalla potenzialità del Pintoricchio, mentre non è lecito certo attribuire al Perugino le peggiori. Le sale di quel magnifico pianterreno, che oggi si mostrano pomposamente decorate dal Poussin, dal Tempesta, dal Pomarancio, dall'Allegrini e dal Cavalier d'Arpino, sono parecchie; e il Perugino (come infatti ci sembra dalle stesse parole del Vasari) può averne nobilitate con le sue pitture alcune, diverse da quelle affidate al Pintoricchio, il quale non era certo uomo, nè per capacità, nè per temperamento, cui volesse sottomettersi il grande Perugino, dopo che n'era stato come il protettore nei lavori della Sistina, dov'ei, con la *Consegna delle chiavi,* aveva compiuta l'opera più mirabile [1].

Così ci sembra difficile, per via di solo raziocinio e in mancanza di documenti sicuri, stabilire rigorosamente la cronologia dei lavori compiuti dal nostro maestro sotto il pontificato d'Innocenzo VIII e dire, ad esempio, quale delle decorazioni del Belvedere e del Palazzo Colonna preceda l'altra. In amendue, come anche in quella del Collegio dei Penitenzieri, sono elementi ornamentali affini, che non si mostrano ancora in quel pieno sviluppo che raggiungeranno durante il papato d'Alessandro VI [2]. E' quindi chiaro che lo precedono; ma specificare di più è pericoloso.

[1] Quando il Pintoricchio segnava ripetutamente l'anno 1487 nella vòlta del Belvedere, il Perugino era probabilmente a Firenze.

[2] Burckhardt, *Cicerone*, II, 183. — Schmarsow, *op. cit.*, p. 21.

La grande sala del Palazzo Colonna, dove restano alcuni tratti delle pitture del Pintoricchio ordinate da Giuliano Della Rovere, è ora ingombra di gravi scaffali d' archivio, di sedie e di tavoli; ma nel vano delle finestre, come ai Penitenzieri e nell' appartamento Borgia, restano le vecchie banchine marmoree, e nel mezzo sorge una fontanella dalla base romana, dal piede e dalla vasca della Rinascenza, banchine e fonte che armonizzano piacevolmente con l'opera di lui, come il gruppo delle Grazie nella Libreria del Duomo di Siena. E la sala è lieta del sole di mezzogiorno e di tutto il verde che si presenta dalle finestre riguardanti il giardino; sì che le pitture dorate splendono con assai maggiore gaiezza che nelle cupe claustrali tramezze dei Penitenzieri e nel freddo e sistematico ordine della sala delle Statue in Vaticano.

Nel rettangolo di mezzo, nelle vele delle pareti corte e in tutte le lunette alle pitture del Pintoricchio sono stati sostituiti affaticati o pomposi ornamenti con lo stemma colonnese, e incomposte rappresentazioni di battaglie. Di lui quindi non restano che i peducci, e le vele o cappe, delle pareti lunghe, per le quali tutta la vòlta appare scompartita circa come quella della prima sala dei Penitenzieri [1]. Gli ornati sono indistintamente trattati a chiaroscuro su fondo, o turchino, o dorato. Soltanto quattro figure di giovinetti, nei peducci delle pareti corte, sono rilevati di luci d'oro su fondo verde, e i tondi con le storie, a guisa di medaglioni, hanno la tinta rossastra del rame o meglio del *bronzo fiorentino*, e sono anch' essi lumeggiati d' oro.

[1] Le pitture del Pintoricchio rimaste della vòlta del Palazzo Colonna sono qua e là ritoccate e rinfrescate, ma non completamente *rifatte* come taluno ha asserito o senza vederle o guardandole male.

Nelle vele antiche appaiono due disegni differenti. L' uno, reca nel mezzo una fontana dalle conche aurate sulle quali sono scimmie reggenti il tridente e trofei d' armi e d' istrumenti, e putti che abbracciano delfini dai getti d' acqua. Sul gradino inferiore siedono due vecchi, col gomito appoggiato ad una sfinge, con la cornucopia dell' abbondanza e con un fascetto di spighe, verso il quale si affrettano due pavoni, la cui coda discende per gli angoli della vela e decorativamente li riempie. Il secondo disegno mostra un elegante candelabro in mezzo, poggiato su sfingi alate, con grande intreccio di cordelle nella parte superiore in campo d'oro, e due putti che si attaccano a festoni di frutta sporgendo un piede sopra un ornato a riccio, cui è appeso per la cintura un satiretto. Dai due lati s' avanzano due figure d' adolescenti semicoperti dalla lieve camicietta, i quali trascinano per la barba una capra cavalcata da un putto e inseguita da un serpe che con la coda sinuosa chiude l'angolo.

Anche i temi dei peducci sono due; uno pei quattro delle pareti lunghe, ed uno per quelli delle pareti corte. In quelli troviamo, sopra un piede, in forma di vaso, una cartella ansata a fondo d' oro e una sirena, la quale, aprendo le braccia, si attacca alle aste di trofei romani dorati, sostenuti da satiri. Su di loro s' imposta un dodecagono a larga cornice d' ovuli, foglie, listelli e piccole pallottole dorate, cui il Pintoricchio ha dato rilievo e chiarezza con la forza del chiaroscuro e con l' inserzione d' un listello verde dai fini arabeschi gialli. Sui lati superiori del dodecagono si svolgono due poligoni, in cui gruppi di sottili foglie bianche, sulla vivace prevalenza del turchino e dell' oro, circondano il medaglione istoriato. Negli angoli superiori, sempre su fondo d' oro, riempono l'ultimo vano contorte sirene con la cornucopia e un

panierino di frutta sul capo. Il tema degli altri due peducci è più semplice : un quadrato inferiore con storie, e sopra, due rettangoli dove i medaglioni sono fermati da altri leggieri fogliami. Nei cinque angoletti che si formano da tale scompartimento, il Pintoricchio ha messo una specie d' arpia con la cartella ansata, due giovinetti verdi con lo scettro e un' altra cartella, e due sirenette bianche su campo dorato, come negli altri peducci.

Nei quadrati e nei dodecagoni sono varie storie a chiaroscuro su cielo tessellato o a finte tessere di mosaico d' oro, sul quale le figure e le cose gettano un' ombra o uno sbattimento rossastro che, mentre toglie uniformità e crudezza, giova a dar rilievo. *Giuditta* (riattata nelle screpolature e in basso) reca il capo d' Oloferne tenendo il ferro in alto. Lontano, sotto una tenda e in letto si vede la persona del decapitato. Il volto soave di lei contrasta con l' ardimento dell' atto. Ella s' avanza, come dice il poeta « umile in tanta gloria » e il vento la investe ed agita il molle abito. Figura d' uguale eleganza e quasi nell'identica posa, è il giovinetto *David*, che tiene la sinistra al fianco, da cui pende la fionda, e alza la destra, armata di larga spada. Bel nudo, e formoso chiomato volto, di grande contrasto con la sconcia, brutta e mal disegnata figura del gigante atterrato, cui il Pintoricchio, infrangendo la norma del chiaroscuro, ha dipinto in rosso la ferita sanguinosa. — Una schiera di soldati in elmo, scudo, lancia e mantelli svolazzanti procede a fianco di un carro tirato da due giovani nudi, sul quale trionfa *David*, col guardo fisso alla nube raggiante ; figure segnate con rapidità di tratti e di luci. *Virginia* giovinetta delicata è uccisa dal padre in cospetto del Decemviro Appio Claudio e di alcuni militi. — *Muzio Scevola*

mette la mano nel fuoco con sorpresa di Porsenna, figurazione un po' languida e rigida, meno bella delle precedenti. — Un forte uomo dal manto mosso dall'aria, comprime a terra col ginocchio un vitello e gli sega la gola da cui esce il sangue colorato in rosso. Queste figure muovono dal solito bassorilievo antico esprimente il sacrificio di Mitra [1], ma ridotte ad altro episodio, perchè, dinanzi, un giovane armato beve di quel sangue, e rappresenta Temistocle che ritiratosi a Salamina si intossica e uccide, bevendo sangue di toro. In fondo sorge l' ara col fuoco.

Ancor più eleganti, minute, trattate con passione di miniatore, con la vigorìa d'un intagliatore di cammei oppure con la cura di un medaglista, a tratteggio d'oro ben disposto per vantaggio del rilievo, sono le storiette minori nei dischi di colore caldo, quasi di bistro, arieggianti il cosidetto bronzo fiorentino. Non di tutte abbiamo trovato il soggetto, ma a tutte conviene accennare. *Assuero* seduto sopra uno sgabello, tocca con la verga d'oro il capo della *Regina Ester* seguita dalle ancelle: opera d' una minuzia ideale. — *Sansone* abbraccia ed abbatte le colonne del tempio: i Filistei sparsi dietro di lui se ne stanno placidamente conversando e suonando. Solo da sinistra s'avanza una figura quasi accorrendo ad impedire l' atto di Sansone.

Maggiori parole si richiedono per l' intelligenza del medaglione seguente. Dopo il conflitto con Golia, essendo la gloria di David salita assai, Saulle, ardendo d' invidia e d' odio, cercò di toglierlo di vita. Gionata lo salvò e l' indusse a nascondersi presso la pietra d' Esel dicendo che l' avrebbe avvertito

[1] Vedi l' importante opera di Franz Cumont, *Textes et Monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra* (Bruxelles, 1899).

dello stato d' animo di Saulle, con un giuoco cifrato. Egli sarebbe venuto come per esercitarsi al tiro dell' arco e a seconda del segno si doveva intendere l' avviso : « Io tirerò tre saette contro quella pietra scoccandola come per esercitarmi a tirar nel segno. E manderò anche un servo, a cui dirò : *va e riportami le saette.* Se dirò al servo : *bada che le saette sono di là da te, préndile*: tu allora vieni a trovarmi, perchè tu sei sicuro ; ma se io dirò al servo: *bada, che le saette sono di là da te* : vattene in pace ; il Signore ti manda via ». Gionata andò per fare intendere a David che doveva fuggire, ma nonostante il segnale avverso, David non potè trattenersi ed uscì dal nascondiglio per abbracciare Gionata. Tale il passo che ha ispirato il medaglione dove Gionata tira di freccia alla pietra d' Esel, verso la quale corre il servo, mentre David sbuca dal nascondiglio [1]. — *Assalonne* rimasto impigliato alla quercia con la lunga chioma mentre il mulo gli sfugge sotto, è raggiunto da Gioab che sta per colpirlo [2]. — *San Giorgio* uccide il drago : figurazione in cui rimangono efficaci tratti originali, ma che non manca di ritocchi. — La *madre Spartana* offre lo scudo al figlio dicendogli: « O torna con questo o su di questo », due figure di tale leggiadrìa da parere plasmate dal Ghiberti. — Un giovine giace tra le fiamme che lingueggiano impetuose, mentre una donna dalla chioma e dalle vesti agitate dal vento corre verso il rogo. — *Clelia* traversa il Tevere a nuoto. Da una parte il campo di Porsenna con le tende e i soldati ; dall' altra Roma. Il fiume solleva onde impetuose, con sprazzi d' oro, dalle quali Clelia emerge col seno scoperto come una sirena, toccando con le mani la riva del fiume dalla

[1] Libro I dei Re, cap. XX, 17-43.
[2] Libro II dei Re, cap. XVIII, 9-15.

parte della città. — *Curzio* col vessillo nella destra al segno del S. P. Q. R. si getta nella voragine apertasi nel foro di Roma dove tra gli edifici è indicata la forma del Colosseo [1]. — *Orazio* nel ponte di legno curvo sull' onde vorticose del Tevere combatte contro una schiera di Etruschi proteggendosi col ricco scudo, mentre a furia di mannaia gli si taglia il ponte dietro. — Un uomo sta per separare in due parti con la falce una giovane donna ignuda e stesa in terra, ma è sopraggiunto da due cavalieri, uno dei quali gli traversa il petto con la lancia. — Presso uno scoglio di Maratona, péndulo sul mare ondoso, *Cinegiro* fratello d' Eschilo, nella lieve cimba, già colpito, mozzato, s' attacca coi denti a una nave dalla quale un guerriero persiano si sporge menando un fendente.

Giorgio Vasari e recentemente lo Steinmann ed altri mettono la *Madonna*, che si trovava sull' altare della Lancia in San Pietro, tra le opere fatte dal Pintoricchio per Innocenzo VIII e durante il suo pontificato. Vedremo che la eseguì assai più tardi. Anche della lunetta sul sepolcro di Giovanni Basso Della Rovere in Santa Maria del Popolo riparleremo più avanti.

Qui è da notare che coi lavori, che si vedono in Vaticano e nei palazzi Colonna e dei Penitenzieri, il tipo decorativo del Pintoricchio si era venuto formando e consolidando nelle sue linee generali, rimanendo, però, sempre fido agli ornati di chiaroscuro o di carattere, per così dire scultorio. Un maggiore sviluppo e una più gaia ricchezza di particolari ornamentali e specialmente di

[1] Ersilia Caetani Lovatelli, *Il Lago Curzio e le sue leggende* nella *Nuova Antologia,* anno XLIV, fasc. 895 (Roma, 1 aprile 1909).

grotteschi gli daranno man mano le scoperte che per caso o in seguito a scavi e ricerche si andranno facendo in Roma tra la febbre di rivedere quanto più sarà possibile dell'arte antica [1]. Le decorazioni romane delle Terme di Tito rivelate subito sull' esordio del pontificato di Alessandro VI [2] indirizzeranno segnamente gli spiriti sopra una strada nuova e i *grotteschi* getteranno i loro rami, le loro fronde, le loro membra, le loro ali, i loro tentacoli multicolori e cangianti sulle pareti e nelle vòlte dei più cospicui edifici. I pittori si trascineranno carponi, negli scavi e nelle grotte « piene di ranocchi e di pipistrelli..... rompendosi la schiena e le ginocchia » (come scriveva uno scolaro di Leonardo) [3]; faranno faticosamente rilievi, disegni ed appunti per applicare l' arte nuova; verranno da lungi e lungi torneranno per portare ai loro paesi il nuovo metodo decorativo; il Luzo da Feltre, a furia di restare sotterra a lavorare ne trarrà il nomignolo di *Morto*; gli ornati stessi avranno nome dalle *grotte* in cui si troveranno. È assai importante quanto scrive Benvenuto Cellini: « Nell'Italia siamo diversi di modo di fare fogliami; perchè i Lombardi fanno bellissimi fogliami ritraendo foglie d'ellera e di vitalba con bellissimi *girari* (volute) le quali fanno molto piacevol vedere: li Toscani ed i Romani in questo genere presono molto migliore elezione, perchè contraffanno le foglie d' acanto, detta brancaorsina, con i suoi festuchi e fiori, girando in diversi

[1] A. Schmarsow, *Der Enitritt der Grottesken in die Decoration der italienischen Renaissance* nel *Jahrbuch der k. preussischen Kunstsammlungen*, II (Berlino, 1881), pp. 131-144.

[2] Antonio de Romanis, *Le antiche Camere Esquiline dette comunemente Terme di Tito* (Roma, 1822).

[3] *Antiquarie prospetiche romane composte per* Prospectivo Melanese depictore; negli *Atti della R. Accademia dei Lincei*, serie II, tomo III, p. 53.

modi; ed in fra i detti fogliami viene benissimo accomodato alcuni uccelletti e diversi animali, qual si vede chi ha buon gusto. Parte ne trova naturalmente nei fiori salvatici, come è quelle che si chiamano bocche di lione, chè così in alcuni fiori si discerne, accompagnate con altre belle immaginazione di quelli valenti artefici: le qual cose son chiamate da quelli che non sanno *grottesche*. Queste *grottesche* hanno acquistato questo nome dai moderni, per essersi trovate in certe caverne della terra in Roma dagli studiosi, le quali caverne anticamente erano camere, stufe, studii, sale, ed altre cotai cose. Questi studiosi trovandole in questi luoghi cavernosi, per essere alzato dagli antichi in qua il terreno e restate quelle in basso, e perchè il vocabulo chiama quei luoghi bassi in Roma, grotte; da questo si acquistorno il nome di grottesche. Il qual non è il suo nome; perchè sì bene, come gli antichi si dilettavano di comporre de' mostri usando con capre, con vacche e con cavalle, nascendo questi miscugli gli domandavano mostri; così quelli artefici facevano con i loro fogliami questa sorta di mostri: e *mostri* è il vero lor nome e non *grottesche* » [1].

Ora, almeno per ciò che rimane all'arte ed alla storia, sembra che il primo ad usare di quei *grotteschi*, o, come vuole il Cellini, « *mostri* » fosse proprio il nostro Pintoricchio nell'appartamento Borgia, ed anche pare che il più vecchio documento, in cui

[1] Benvenuto Cellini, *La vita scritta da lui medesimo* (Firenze, 1890), pp. 76-77. — Il Vasari nella descrizione delle sue opere (VII, 662) scrive: « Arrivato in Roma di febbraio l'anno 1538 vi stei tutto giugno, attendendo in compagnia di G. B. Cungi dal Borgo, mio garzone, a designare tutto quello che mi era rimasto indietro l'altre volte che ero stato a Roma ed in particolare ciò che era sotto terra nelle *grotte* ».

si specifica il nome di *grotteschi,* sia l'ordinazione fatta a lui nel 1502 delle decorazioni della Libreria Piccolomini [1].

Il Pintoricchio accolse dunque dal mondo classico, rivelato alle anime sitibonde di bello e alla luce, le parti più brillanti e di più facile applicazione, i grotteschi (abusando di questi), piuttostochè accettare dai contemporanei le nuove manifestazioni dell' arte decorativa sviluppatesi poco prima per merito specialmente di Melozzo da Forlì e del Mantegna. Egli continua a decorare le vòlte, seguendone il piano e la superficie come ne' tempi andati, amplia ed esagera l' importanza degli stucchi e delle dorature, di cui già prima di lui s' era cominciato ad abusare [2], v' introduce figurazioni storiche, mitologiche e bibliche; ma non tenta neppure una volta gli splendidi artifici della prospettiva, così nell' architettura come nelle figure, da Melozzo mostrata a Roma (nella chiesa dei Santi Apostoli) a Loreto,

[1] G. Milanesi, *Commentario alla vita del Pintoricchio* del Vasari (III, 19).

[2] Senza uscire dall' Umbria, basta guardare certe tavole di Gentile da Fabriano e, su tutto, la cappella Trinci di Foligno dove Ottaviano Nelli ha adornato i costoloni della vòlta a lavoro di rilievo dorato usato anche da Benozzo Gozzoli a Montefalco, dal Crivelli in diverse tavole delle Marche, e dall'Alunno. Nell'alta Italia si trovano ancor maggiori monumenti di fasto decorativo, dovuti ad artisti lombardi, ad esempio, nella *Camera d'oro* del castello di Torchiara (1448-1460), nella cappella della Regina Teodolinda nel Duomo di Monza (1444) ecc. — Vedi C. Ricci, *Santi ed artisti* (Bologna, 1911), pp. 111-122; Luca Beltrami e Carlo Fumagalli, *La Cappella della Regina Teodolinda in Monza e le sue pitture murali* (Milano, 1891); P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del quattrocento* (Milano, 1912), pp. 492 e seg., ecc. — Fra gli emiliani, un po' dopo, amò ornare di stucco e d'oro le proprie pitture quel bizzarro d'Amico Aspertini.

a Forlì [1], e dal Mantegna a Padova, a Mantova, a Roma ecc. [2]. Non crediamo, nullameno che, sotto questo rapporto, l'arte del Pintoricchio sia da chiamare un regresso [3], mentre non era che la continuazione di un tipo elegantissimo che aveva perfettamente ragione di vivere contemporaneamente alla *decorazione prospettica*, e che anzi il nostro pittore aveva ampliata ed arricchita, più d'ogni altro, di nuovi elementi.

[1] Schmarsow, *Melozzo da Forlì* (Stuttgart, 1886); Onni Okkonen, *Melozzo da Forlì* (Helsinki, 1910) e Corrado Ricci, *Melozzo da Forlì*, (Roma 1911).

[2] Vasari, III, 399, e il *commentario* di Pietro Estense Selvatico, p. 448 e seg. — Vedi anche Henry Thode, *Mantegna* (Lipsia, 1897), e Paul Kristeller, *Mantegna* (Berlino, 1902).

[3] Artur Weese, *Baldassarre Peruzzi 's Antheil an dem malerischen Schmucke der Villa Farnesina* (Lipsia, 1894), capo I. Vedine la recensione di Cornelio de Fabriczy nell' *Archivio Storico dell' arte*, vol. VII (Roma, 1894), p. 228.

CAPO QUINTO.

Madonne e ritratti — Affreschi in Santa Maria del Popolo a Roma e nel Duomo di Orvieto.

Bernardino da Siena e Bernardino di Mariotto - Santa Caterina a Londra - Madonna della Pace a San Severino - Madonna dei Mandolini - Madonna del Duomo di Città di Castello - Madonne Forbes a Cambridge (S. U. A.), Stroganoff a Roma, Gardner a Boston, Botkine a Pietroburgo, Pio a Mombello, e del Palazzo Capitolare di Eszhergom - - Ritratti a Dresda, a Darmstadt, a Gotha, a Oxford, a Napoli, a Gottinga - Madonna di Valenza e Madonna Spalletti a Roma - Madonna del Campidoglio - Affreschi in Santa Maria del Popolo: Cappella del Presepio, Cappella Cybo, Cappella della Madonna dell' Orto, Cappella di Santa Caterina - Affreschi del Duomo di Orvieto - Opere del Pastura.

NEGLI anni in cui fu papa Innocenzo VIII il Pintoricchio ebbe certo molto da dipingere, ma non però quanto durante gli ultimi del pontificato di Sisto IV (pel sollecito lavoro della Sistina) e i primi del pontificato d' Alessandro VI, nei quali attese specialmente alle pitture del Duomo d' Orvieto e alla grande decorazione dell'appartamento Borgia. Si è veduto quanto premesse a Sisto d'inaugurare la sua cappella e con quale rapidità operassero i suoi pittori; fra poco si vedrà come si palleggiassero il Pintoricchio e contendessero gli Orvietani e Alessandro, gli uni e l'altro pel compimento di lavori ai quali egli si era impegnato.

Al tempo dunque d'Innocenzo, meglio che in quelli del suo predecessore e del suo successore, il Pintoricchio dovette aver modo di compiere alcune delle opere minori e diversi dei lavori di cavalletto che troviamo

di lui e che non appartengono ancora al « secondo gruppo umbro » (1497-1501) di cui si può considerare come il saggio più bello e più tipico la *Madonna dei Fossi* conservata nella Pinacoteca di Perugia.

Intanto escludiamo senz'altro che il Bernardino *de Senis* pittore ricordato in un documento del 14 dicembre 1484, citato dal Muntz [1] possa essere il nostro Pintoricchio. Non mancano i casi in cui una persona riceve il patronimico da una città non sua, come Pietro Vannucci detto « il Perugino » quantunque nato a Castel della Pieve [2]; ma perchè ciò accada conviene ch' essa abbia assai lungamente abitato il luogo, donde ritrae il nomignolo. Se infatti quel *de Senis* aggiunto a Bernardino si fosse letto in qualche carta posteriore al 1510, quando già da qualche anno il maestro viveva e lavorava a Siena, la congettura si sarebbe presentata con una certa probabilità; ma per un atto del 1484 non è consentito pensare a lui, che forse, allora, nemmeno aveva messo piede in Siena. E che infatti si alluda ad altra persona anche per noi è prova un documento senese del 23 aprile del medesimo anno, in cui è precisamente ricordato un « Bernardino di Pietro dipintore da Siena » [3].

In un altro equivoco del genere cadde Giuseppe Ranaldi, trascinando seco il marchese Amico Ricci, col designare come una stessa persona col Pintoric-

[1] *Le arti in Roma sotto il pontificato di Innocenzo VIII)* nell' *Archivio storico dell'Arte*, II (Roma, 1889), p. 479. — *Les arts à la Cour des papes: Innocent VIII* ecc., p. 59.

[2] A questo proposito il dottor U. Gnoli fa notare che il Vannucci si firma costantemente *de Castro Plebis* in tutte le opere eseguite in Perugia o nei dintorni, mentre si sottoscrive *Petrus Perusinus* in quelle eseguite lontano dalla sua patria.

[3] Gaetano Milanesi, *Documenti per la storia dell' Arte senese* (Siena, 1854), II, 406.

chio, quel Bernardino di Mariotto da Perugia che si fermò a Sanseverino delle Marche nel 1509 [1] e che, abitando presso un Giovanni Gentile, vi aprì scuola rimanendovi oltre al 1514 [2]. Ma in quest'anno il Pintoricchio era già morto; e l'altro Bernardino da Perugia andava invece lavorando per diverse chiese e nel 1519 era compreso in una tassa camerale e viveva ancora nel 1521! Il Vermiglioli avvertì l'errore e ne fece persuaso lo stesso Ranaldi, ma questi non giunse a levare l'errore dall'opera d'Amico Ricci che di lui si era troppo facilmente fidato! [3].

Tornando al Pintoricchio non troviamo nulla che lo provi lontano da Roma in quegli anni; e a Roma deve aver fatto i quadri di Valenza, di Londra e di Sanseverino, dei quali ora parleremo.

Una figura di giovine Prelato in ginocchio e a mani giunte, davanti a santa Caterina, che gli si

[1] *Memorie storiche delle arti e degli artisti nella marca di Ancona* (Macerata, 1834), II, 85. — Severino Servanzi-Collio, *Descrizione di un dipinto in tavola di Bernardino da Perugia, diverso dal Pintoricchio, che si vede nel Palazzo Municipale di San Severino,* nell'*Album* di Roma, (anno XXI, 1854), n. 45. — V. E. Aleandri, *Nuova Guida storica ed artistica di Sanseverino Marche* (ivi, 1898), p. 125.

[2] Giulio Urbini, *Bernardino di Mariotto* in *Augusta Perusia*, 1906, p. 161 e segg.

[3] Vermiglioli, *op. cit.*, 74-77, 233-236. — Crowe e Cavalcaselle, III, 299-391. — Basilio Magni (*Storia dell'Arte italiana*, Roma, 1901, II, 537) lo confonde ancora col Pintoricchio! — L'Orsini nella *Guida di Perugia*, (p. 3) assegnò allo stesso Pintoricchio un *Crocifisso col beato Egidio che abbraccia il Vessillo, la Vergine e san Giovanni*, già in San Francesco di Perugia ed ora al Louvre e lo disse dipinto nel 1513, anno della morte di lui. Si è pensato che l'attribuzione sia derivata dalla stessa confusione con l'altro Bernardino da Perugia. — Vermiglioli, pp. 184-185. — Vasari, III, 503, in nota. — Crowe e Cavalcaselle, III, 301 ecc.

volge col capo e lo guarda con soavità, si vede nel quadro della Galleria Nazionale di Londra. Nel modo ond'è trattato e confinato a disagio nella parte destra del quadro somiglia all'offerente della tavola di Valenza e a quello della Madonna di Sanseverino del quale ultimo sembra come una preparazione. E veramente questi tre quadri hanno un'affinità di composizione e di sentimento, che ci consiglia a tenerli in gruppo. Santa Caterina sorge di contro una stoffa, ai lati della quale si stende uno dei soliti eleganti e fini paesaggi; un declivio a destra con alberi e cespugli, una valle di fiume con la vista d'una città, dietro un alto cipresso ed un esile acacia. Nel cielo chiaro sull'orizzonte, volano diversi uccelli. La santa ha tutti i suoi simboli o attributi: la corona in testa da cui si sprigionano i capelli inondandole le spalle, la spada d'oro e il libro nelle mani, e la ruota del suo martirio a sinistra [1].

Le opere cosidette *da cavalletto* ora ricordate, sembrano tutte fatte per condurre al quadro del Duomo di Sanseverino, il capolavoro, nel genere, del Pintoricchio. Tutte le forme da lui più amorosamente ricercate nella figura umana e nel paese, tutta la finezza della tecnica (disegno e colorito) da lui lentamente arricchite nella quotidiana esperienza, si trovano qui raccolte, fuse, sintetizzate, in un insieme glorioso e in una luce crepuscolare inusitata dove ogni cosa diviene alabastrina, eterea, quasi sovrumana. Se il Pintoricchio avesse dipinto a lungo così; se il cumulo dei lavori, in ispecie di decorazione, non l'avesse reso in seguito trascurato e talora anche grossolano; se i dispiaceri procuratigli

[1] *Catalogue* cit., 412. — Il quadro fu lasciato in testamento dal Luogotenente generale Sir W. Moore nel 1862. Il manto rosso e la veste turchina sono cincischiati di restauri.

(Fot. Alinari)

MADONNA DELLA PACE

Duomo di San Severino (Marche)

infine dalla moglie non avessero conturbata l' anima sua; se, insomma, l' arte sua, raggiunta questa vetta, fosse riuscita, se non a salirne un' altra anche più eccelsa, almeno a rimanere lungamente in essa, nessun pittore umbro e pochi tra gli italiani del tempo avrebbero certo meritata lode di maggior grazia, finezza e venustà.

La *Madonna della Pace* giovine, bella, soave, col collo tutto scoperto, nella veste rosa, dal manto d' oltremare oscurato, regge con le mani il Bimbo che, tenendo i piedini nudi sopra un ricco cuscino, sta ritto sulle ginocchia di lei. Egli è vestito come un principe; la sua camicietta bianca ha ricami dorati, il suo manto ha tutto un fulgore di luci auree. Piega la testa fiorente tra i floridi capelli biondi per guardare e benedire con la destra l' offerente, mentre nella sinistra regge il mondo, ossia un globo di vetro che lascia trasparire quanto gli resta dietro. Due angeli, anch' essi di rara bellezza e dalle vesti ricche d' oro e di ricami, stanno ai lati della Vergine; l' uno con le mani giunte guarda serenamente di fronte coi grandi occhi soavi; l'altro più umile tiene le braccia incrociate sul petto, capo e sguardo chinati ed ha l'ali cangianti studiate nelle singole penne. La mezza figura dell' offerente, ossia Liberato Bartelli, è confinata nell' angolo destro inferiore. Il suo braccio vestito di turchino scuro esce dalla tunica rossa. Congiunge le mani in preghiera, e solleva un poco il capo di profilo, con le carni di toni opachi ricercate in tutte le accidentalità più personali e caratteristiche ed animate da un magnifico occhio.

Alla superba gentilezza di tutte le figure corrisponde quella del paesaggio che s' intravvede pure dietro le aureole, sepolto in una penombra di crepuscolo, con predominio di toni verdi ed azzurrognoli

diffusi pur sopra gli edifici. Sotto gli scogli traforati a sinistra passa il corteo dei Rémagi con piccole figure a piedi e a cavallo; una valle, in mezzo, anzi un bel piano disteso fra catene di monti digradanti; una città che sale sul dorso d'un monte, a destra, coronato da una ròcca: tutto intravvisto dietro a delicati alberi e adagiato sotto un cielo pel quale veleggia qualche diafana nuvoletta. Nella lunetta è il Padre Eterno benedicente da un' iride in mezza mandorla cosparsa di cherubini [1].

Questo tesoro di dipinto fu già attribuito al Mantegna, ma il battesimo, addirittura grottesco, durò poco, chè anche i buoni parrucconi della critica si misero presto sulla buona strada [2], ed a loro pure spetta il merito d' avere elucidata la parte storica e riconosciuto nell' offerente il ritratto di Liberato Bartelli Protonotario Apostolico e Canonico di Santa Maria in Trastevere che la fece eseguire dal Pintoricchio

[1] A tempra su tavola, larg. 0.70, alt. 1.45. Qualche tarlo, qualche abrasione nel manto e nella fronte della Madonna e nella manica del Bartelli.

[2] Il Vermiglioli (pp. 227-28) fa su questo dipinto una confusione maledetta! Ricorda però, fra coloro che lo riconobbero del Pintoricchio, Amico Ricci, Giuseppe Ranaldi, Gaetano Giordani, il Vallardi, Filippo Rigioli (che aveva disegnato qualche parte delle sale Borgia) ecc. E furono seguiti dai più recenti ed autorevoli. Crowe e Cavalcaselle (*History of Painting,* III, 273) producono un' incisione del quadro servita anche a Charles L. Eastlake (*Handbook of Painting. The Italian Schools*, in Londra, 1874, I, 276-77). Nel *Pintoricchio* di Evelyn March Phillipps (Londra, 1901, pp. 142-143) è una zincotipia dove col quadro è riprodotta la lunetta. Vedi anche Morelli e Cavalcaselle, nelle *Gallerie Nazionali Italiane,* II, 331. — Aleandri, *Nuova Guida di Sanseverino,* p. 125. — Severino Servanzi Collio, *Descrizione della Madonna della Pace nel Duomo di San Severino dipinta dal Pintoricchio,* inserita nell' *Album* di Roma (anno XVIII, 1851, dispensa 19) e ristampata a Macerata nel 1872.

in Roma e la mandò in dono al Capitolo della Chiesa maggiore di San Severino sua patria. Si hanno notizie di lui sino dal 1477, nel quale anno figura da intermediario fra il Capitolo di San Giovanni in Laterano e le Monache di Santa Caterina di San Severino per certa questione di beni delle suore del Massaccio [1]. Giovanni Burchard lo ricorda due volte nel suo *Diario* (descrivendo il conclave dell'agosto 1484, che elesse Innocenzo VIII) tra i familiari del Cardinale di Milano e tra i conclavisti [2]. Il Gentili aggiunge che le abazie di San Mariano e di Santa Maria di Valfucina furono unite alla Mensa Capitolare di San Severino da Innocenzo, appunto per le sollecitazioni del Bartelli « ottimo Canonista » [3]; e un documento citato dal Ranaldi, prova che ciò accadde prima del 1490. Ma la notizia più importante per noi, riteniamo che sia quella della nomina di Liberato Bartelli a priore della chiesa di San Severino, avvenuta nel 1489 o fors' anche negli ultimi mesi del 1488, perchè sino a parte di quell' anno fu priore Stefano Bruno. Ora è chiaro che, appunto in quell' occasione, ei dovè donare al Capitolo il quadro

[1] Pietro Moretti, *De S. Callisto PP. et M. ejusque basilica Trans Tyberim nuncupata. Disquisitiones duce critico-historicae.* In Appendice : *Notitia Cardinalium Titularium* (Roma, 1752), p. 20. — Pel Bartelli vedi anche Luigi Galletti, *Del Primicero della Santa Sede Apostolica e di altri uffiziali maggiori del sacro Palazzo Lateranense* (Roma, 1786), pp. 361 e 363. — Il signor Vittorio E. Aleandri ci ha favorito un fascicolo manoscritto di Giuseppe Ranaldi, *Raccolta di notizie su don Liberato Bartelli e sul dipinto da lui donato alla Cattedrale di San Severino.* — Carlo Giov. Gentili a pag. 20 nell' *Elogio di G. B. Caccialupi* (Macerata, 1844) lo chiama *Liberato Baltelli Sensini.*

[2] *Diarium sive Rerum Urbanarum Commentarii*, 1483-1506, tomo I, (Parigi, 1883), pp. 28 e 67.

[3] *Antichità di Settempeda* (Roma, 1742), p. 70.

Sacro, col proprio ritratto, quadro che intorno alla metà del secolo XVII pare facesse molta voglia a Cristina di Svezia, costretta però a rimanersene insoddisfatta. Il Ranaldi raccoglie infine altri ricordi, intorno alla tavola, del 1634, del 1653, del 1667 e del 1708. Ma il solo importante ci pare questo suo del del 1825: « La vidi smontata e appiedi della cornice osservai un' arme di corame affissa, antica e guasta dal tempo; ma riconobbi visibilmente che era l' arme di Bartelli » [1].

Al tempo e al genere del quadro descritto è forse da accostare quello del pari a tempera su tavola, piuttosto rovinata da restauri, già posseduto dal nob. Camillo Borgia Mandolini in Perugia con la Madonna e il Bambino leggente, in camicietta, ritto sulle ginocchia di Lei e un paese d'esili alberelli, e l' altro sempre a tempera su legno con figure due terzi del vero, che si conserva a Città di Castello nella sacrestia del Duomo; ma è mal ridotto da chi non ha saputo pulirlo e, lasciato lo sporco in molte parti, ne ha spelate altre, tentando poi rimedii che sono piaghe, come, ad esempio, i ritocchi sulla spalla e il braccio destro del san Giovannino curvantesi dinanzi a Gesù, ritto sulle ginocchia della Madre che gli alza la mano perchè benedica. Chi può valutare quanto tolgano all' effetto primitivo del dipinto i danni lamentati? Lieti sprazzi di colore sembrano dare il rosso del libro che san Giovanni stringe al petto e il giallo della camicietta di Gesù e la tinta verdognola della sua ciarpa; ma il resto è sbiadito come le carni, o cresciuto come il manto turchino della Madonna, o annebbiato come il delicato paesaggio montuoso, con esili alberelli e con

[1] Ms. cit., pp. 276-277.

MADONNA COL BAMBINO
Roma - Raccolta Stroganoff

edifici lumeggiati d' oro, attraversato da una via per la quale passano un cavaliere, cani e pedoni in partita di caccia [1]. Il quadro ha certo grandi finezze di esecuzione, ma ora, senza rilievo e senza velature, appare piuttosto duro, stentato, stonato.

E qualche manchevolezza è anche nella *Sacra Famiglia*, pur graziosa nell'insieme, già del signor Ubrich Jaeger in Genova, ora nella Raccolta Forbes a Cambridge (Stati Uniti). San Giovannino stringe la destra al bambino Gesù, il quale tiene un uccelletto nella sinistra sogguardato dolcemente dalla Madonna e da san Giuseppe alquanto tozzo perchè emerge col solo capo di sull' aureola di san Giovannino [2].

Deliziosa è invece la tavoletta della Collezione Stroganoff a Roma, con la Madonna e il Bambino vestito come nel quadro di San Severino. La madre reclina il capo su di Lui attento a guardare il libercolo delle preghiere. Il paese è d' una delicatezza estrema e due cipressi curvano la vetta al vento [3]. Il Putto legge pure con adorabile attenzione nel quadretto della Raccolta Gardner di Boston, ma la Vergine v' è meno soave [4]. Quasi identici nel gruppo centrale del Bimbo che si lancia alla mammella materna per prendere il latte sono il quadretto (assai patito) del signor Michele Botkine di Pietroburgo [5]

[1] Giacomo Mancini, *Istruzione storico-pittorica per visitare le chiese ed i palazzi di Città di Castello*, I, 64. — G. B. Vermiglioli, *op. cit.*, 79. — A. Magherini-Graziani, *op. cit.*, pp. 177-178.

[2] Berenson, *op. cit.*, 228. — F. Mason Perkins, *Dipinti inediti del Pintoricchio e di Bernardino di Mariotto* nella *Rassegna d'Arte Umbra*, I (Perugia), p. 109.

[3] Berenson, *op. cit.*, 230. — Antonio Muñoz, Catalogo della Collezione Stroganoff (Roma, 1911).

[4] Berenson, *op. cit.*, p. 228.

[5] *Les Trésors d'Art en Russie* (Pietroburgo, 1902) anno II,

e quello del Principe Pio e Mombello presso Como. Senonchè in questo secondo quadretto il pittore ha svestito il Putto ed ampliata la scena. La Madonna a figura intera sta seduta in mezzo a una verde prateria costellata di fiori, tra' quali vagano un coniglio ed un'oca. Nel fondo boscoso a sinistra, una agitata figura di san Giovanni Battista accenna a penetrar nella selva, ma si volge indietro e minaccia col dito una schiera di cavalieri e i saettieri martirizzatori di san Sebastiano legato alla colonna d'un arco trionfale adorno di rilievi, al di là del quale s'apre una valle, scorre un fiume e sorge una città.

Un piccolo gioiello è poi la *Madonna col Bambino, cui san Bernardino offre il suo libro,* esistente nella Galleria del Palazzo Capitolare di Eszhergom in Ungheria. Le figurette vivificate di tocchi luminosi sono un prodigio di grazia [1].

Superiore, comunque, a questi ultimi dipinti e paragonabile per finezza al quadro di San Severino è il grazioso ritratto di giovinetto che si conserva nella Galleria di Dresda con veste rossa e berretto turchino, donde piovono abbondanti i capelli castani. Nelle carni del volto, d' un rilievo temperato, domina l' intonazione dell' opale con le sue ombre verdastre e i suoi lumi rosa e argentini. Egli guarda di fronte con gli occhi fissi e vivi. Il paesaggio, dietro, è d' una suprema bellezza. Altri scogli traforati a destra, un albero sottile e lungo a sinistra, e in mezzo un fiume dalle acque tremule e

n. 2 e 3, p. 45. Il quadro è stato trasportato dal legno sulla tela, larg. mm. 189, alt. 136. Comunicazione del signor Alessandro Benois.

[1] Arduino Colasanti, *Quadri italiani ignorati in una collezione ungharese,* in *La Tribuna* dell' 8 novembre 1910 e nel *Bollettino d' arte,* IV (Roma, 1910), p. 408.

MADONNA E SAN BERNARDINO

Galleria del Palazzo Capitolare di Esztergom in Ungheria

MADONNA COL BAMBINO

Boston - Raccolta Gardner

trasparenti sulla cui riva ombrata di piante sorge una città. Lontano, sotto la luce e in un lieve vapore, dileguano delicate montagne. L' atmosfera diffusa in tutto il dipinto è piuttosto fredda, ma limpida ed armonica, e l'esecuzione a tratti d'una finezza estrema [1]. Ma oltre al pregio artistico, questa tavoletta è assai rara come quella che presenta forse l' unico ritratto da cavalletto o da sala rimastoci del Pintoricchio. Egli, che diversi ne fece nei quadri sacri e infiniti negli affreschi, pare che assai poco si dedicasse alle *effigi individuali*. Un ritrattino d' un altro giovinetto si trova a disegno (indicato a punta d'argento, ben finito a bistro e rialzato di bianco) nel Gabinetto delle stampe di Darmstadt. Pel modo onde tiene gli occhi e il capo sollevati ha fatto credere che il Pintoricchio lo facesse per istudio da tradurre poi in qualche dipinto [2], ma noi sull' autenticità di questo disegno, magramente inteso ed eseguito, restiamo dubitosi assai. Un altro ritratto d'uomo gli era assegnato nella Galleria di Gotha, ma il Wischer e l' Aldenhoven glielo tolgono in pieno accordo [3]. Così il Berenson non azzarda d' affermare come opera sua il ritratto di giovine conservato nella Raccolta Taylorian d' Oxford [4], che a noi sembra appartenere

[1] A tempra su legno: larg. 0.35, alt. 0.50. — Karl Woermann, *Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden* (ivi, 1899), p. 39. — B. Berenson, *The Central Italian Painters of the Renaissance* (New-York, 1899, p. 169. — Passavant, *Raffaello*, I, 350. — A. Venturi, recentemente, (*L'Arte*, 1911, I) l' attribuì a Perugino giovane.

[2] Jos. Schönbrunner e Jos. Meder, *Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und Anderen Sammlungen* (Vienna, 1901), num. 552.

[3] Carl Aldenhoven, *Herzogliches Museum zu Gothe. Katalog der herzoglichen Gemäldegalerie* (Gotha, 1890) al num. 492.

[4] *Op. cit.*, 169.

al pittore umbro-toscano che aiutò il Pintoricchio nell' appartamento Borgia, dove dipinse l' *Epifania* e che ha somiglianza con l'autore dello *Sposalizio mistico di santa Caterina* che si trova a San Genesio nelle Marche. Caratteri più spiccatamente umbri ha il ritratto in miniatura che si trova nella Biblioteca Nazionale di Napoli, nell' *Omero* stampato nel 1488, ma non sappiamo pel modellato risoluto e tagliente assegnarlo al Pintoricchio. Più delicato e più vicino al maestro è invece il ritratto di fanciullo esposto nella Galleria dell' Università di Göttingen [1]. Resterebbe, infine, un ritratto di gentildonna posseduto dal signor Beattie a Glascow, ma di questo parleremo più avanti descrivendo la Libreria del Duomo di Siena.

Del quadro di Valenza, a tempra su tavola, è avvenuto un po' come del nome del suo autore. Obliato dapprima, ha poi trovato, a un tratto, diversi celebratori nello Schmarsow [2], nell'Yriarte [3], nello Steinmann [4], che ne hanno data la riproduzione, nel De Madrazo, nel Frizzoni [5] ecc. La Madonna, dritta in piedi (su fondo a quadretti dorati), si volge reclinando il capo verso Gesù, bambino di tre anni circa, già vestito di broccato, con manto ornato pur d'oro, il quale sta ritto sopra uno sgabello adorno dell'impresa borgiana, e impara a leggere in un libro ricco di miniature. Un prelato, in ginocchio e a mani giunte, è confinato a destra [6], ed ha presso la mitra tempestata di gemme e di perle, deposta a terra.

[1] Berenson, *op. cit.*, p. 228.
[2] *Bernardino Pinturicchio in Rom*, 8-9.
[3] *César Borgia* (Parigi, I, Rothschild, 1889), I, 2321.
[4] *Op. cit.*, 83, 88-90.
[5] *I capolavori della Pinacoteca del Prado in Madrid* nell'*Archivio storico dell'Arte*, VI (Roma, 1893), 182.
[6] La figura dell'offerente si vede, così stretta in un lato, an-

RITRATTO DI GIOVINETTO

Galleria di Dresda

Sull'identificazione di questo personaggio non pare che i critici vadano d'accordo. Pei più si tratta di Rodrigo Borgia divenuto poi Alessandro VI; per altri, invece, del cardinale Francesco Borgia.

Da parte nostra cominciamo dall'escludere senz'altro Rodrigo Borgia, i cui ritratti, sicuri e inalterati nelle medaglie [1], non somigliano affatto a quello di Valenza, come non gli somiglia quello stesso dipinto dal Pintoricchio nelle sale Borgia del Vaticano, così caratteristico pel forte naso adunco, per le gote e pel collo pingue e per le labbra tumide e lascive [2]. Così dubitiamo che raffiguri Francesco Borgia, perchè (anche senza notare che non somiglia affatto al presunto ritratto di lui che si trova nell'appartamento Borgia), la persona del quadro di Valenza reca la mitra, ed il quadro è immancabilmente di parecchi anni anteriore al tempo in cui egli si trovò in grado di portarla come vescovo di Teano od arcivescovo di Cosenza (1499) oppure cardinale di Santa Cecilia (1500) [3]. Ed, invero, il fatto che, nella chiesa di

che nel quadro di Sanseverino-Marche e nella *Santa Caterina* della Galleria di Londra, nè la si può sospettare aggiunta per mettere d'accordo incerte opinioni con la storia!

[1] *Trésor de Numismatique et de Glyptique: Médailles coulées et ciselées en Italie* (Parigi, 1836), tav. XXV, nn. 3, 4 e 5. *Trésor* ecc., *Médailles des Papes* (Parigi, 1839), tav. III, nn. 6 e 7. — Armand, *Les Médailleurs*, II (Parigi, 1883) p. 63, cita una medaglia del Museo Archeologico di Madrid che al rovescio ha Castel Sant'Angelo e la leggenda: MO. AD. VAL. FO. S. PROP. COR. Q. C.

[2] Rodrigo Borgia andò Legato pel Papa in Spagna (Muratori, *Annali d' Italia*, ad ann.), ma ciò avvenne nel 1472 e non si può supporre che potesse recar seco il quadro, mentre allora il Pintoricchio, era ancora un giovinetto sconosciuto, lontano da Roma. — Vedi anche Panvinio, *op. cit.*, 242.

[3] Gaspar Escolano, *Historia de Valencia* (ivi, 1611), parte II, 1166-67. — Ughelli, *Italia Sacra*, IX, 259.

Xativa presso Valenza, dove quella si trovava, esiste pure una cappella sacra alla Vergine delle Febbri, fatta edificare da Francesco, proprio quand' era vescovo di Teano, non prova nulla, perchè ciascuno dei Borgia poteva benissimo far compiere lavori indipendentemente dagli altri, per una chiesa del proprio paese [1]. E la congettura, ripetiamo, cade anche di fronte all'esame del tipo pittorico dell'opera, che, nella sua tecnica un po' rozza e nella gentilezza, semplicità, ingenuità quasi, non si può far risalire a quell'anno e molto meno a dopo. I critici, infatti, vi scorgono l'influenza di Melozzo e sino quella di Gentile da Fabriano, e si accordano nel ritenerla anteriore al quadro di San Severino.

Noi perciò crediamo che quella figura inginocchiata ritragga Giovanni Borgia *seniore,* di Valenza, sotto Sisto IV Protonotario apostolico, poi Arcivescovo di Monreale nel 1483; da Innocenzo VIII nominato Governatore di Roma; e da Alessandro VI, cardinale di Santa Susanna nel 1492 e spedito Legato a Napoli per investirvi solennemente del regno Alfonso II d'Aragona. Elevato infine a titolo di Patriarca di Costantinopoli, morì nel 1503 in Roma. Nei primi anni, dunque, del suo episcopato di Monreale, durante il quale risiedeva abitualmente in Roma, ossia

[1] L'iscrizione, che vi si trova, è questa: « *Franciscus de Borgia Episcopus Teanensis Alexandri VI. Pon,. Max Thesaurarius Cameræ Apostolicæ Præsidens hanc capellam suæ domus monumentum Mariæ Virgini de Febribus quatuorque Ecclesiæ Doctoribus pie erexit dedicavitque.* Vescovo di Teano fu solo nel 1499, quando il Pintoricchio si trovava in Umbria. L'Yriarte scrive che il quadro sarebbe stato ordinato nel 1492 dal *cardinal* Francesco, che vi avrebbe fatto ritrarre suo cugino Rodrigo! Povera storia! Nel 1492 Francesco non era ancora cardinale, e quando divenne cardinale, Rodrigo era già papa sì che non sarebbe stato riprodotto con la mitra, ma col triregno.

intorno al 1485, potrebbe aver fatto dipingere dal Pintoricchio, e mandato in dono a una chiesa valentina la tavola descritta.

Fra l'anno 1818 e il 1820, il pittore don Francesco Llacer, avendo ricevuto l' ordinazione di dipingere un'altra Madonna, i fabbricieri di Xativa gli diedero per campione la tavola del Pintoricchio già rovinatissima. Egli la conservò nel suo studio, dove la vide un riparatore di dipinti del Museo del Prado, per una trentina d'anni, durante i quali avvisò più volte i preti e i fabbricieri di ritirarla; ma non ricevendone alcuna risposta, la passò finalmente all'Accademia di Valenza[1].

La *Madonnina* posseduta in Roma dalla contessa Rasponi Spalletti, non manca d' affinità pittoriche e sentimentali con la tavola borgiana descritta. Anche in essa al fondo di paese è sostituito il fondo d'oro a quadretti, e il Bambino già grandicello ha il libercolo sul quale impara a leggere. Ma più che queste somiglianze, per così dire, esteriori, e per la tempra ugualmente un po' ruvida, è da notarsi la somiglianza del Bimbo, dal visetto fine, magrolino, attento, e già grandicello nella veste che lo copre tutto (tranne le estremità), a pieghe sottili e rilevate con chiarezza insolita dal fondo di lacca scura, e nel lungo e ricco nastro o fascia che l'avvolge in giri larghi e disinvolti. La testa della Madonna d'una soave tinta calda ha qualche tono verdastro, ma d'una timidità estrema, e le sue mani sono lunghe, esili, freddine [2].

[1] Lo Schmarsow (*op. cit.*, p. 8 in nota) scrive avergli il prof. Justi data notizia che nella sacrestia della chiesa di Xativa si trova una tavoletta, probabilmente dello stesso Pintoricchio, con la Madonna, Gesù, san Giovannino, due angeletti e fondo di paesaggio dove si veggono gli eremiti Paolo, Antonio e san Girolamo.

[2] Tavoletta alta m. 0.36, larga 0.24. Il manto della Madonna

Il Vasari racconta una ben pietosa storia intorno ad Andrea Luigi d'Assisi chiamato *l'Ingegno!* Secondo lui, « concorse con Raffaello da Urbino sotto la disciplina del Perugino, il quale lo adoperò sempre nelle più importanti pitture che facesse; come fu nell'udienza del Cambio di Perugia, dove sono di sua mano figure bellissime, in quelle che lavorò in Assisi: e finalmente a Roma nella cappella di papa Sisto, nelle quali tutte opere diede Andrea tal saggio di sè, che si aspettava che dovesse di gran lunga trapassare il suo maestro. E certo così sarebbe stato; ma la fortuna, che quasi sempre agli alti principii volentieri s'oppone non lasciò venire a perfezione *l'Ingegno*; perciocchè cadendogli un trabocco di scesa negli occhi, il misero ne divenne con infinito dolore di chiunque lo conobbe, cieco del tutto. Il qual caso degnissimo di compassione, udendo papa Sisto, come quello che amò sempre i virtuosi, ordinò che in Assisi gli fusse ogni anno, durante la vita, pagata una provvisione da chi maneggiava le entrate. E così fu fatto insino a che egli si morì d'anni ottantasei » [1].

Ma la storia del Vasari non regge per sè stessa, poichè egli dice *l'Ingegno* divenuto cieco sotto Sisto IV morto nel 1484 e poi lo fa compagno di scuola di Raffaello nato un anno prima, e partecipe ai lavori del Cambio di Perugia compiuti sedici anni dopo [2]. Il barone di Rumhor [3], il Passavant [4], i signori Crowe

ha piaghe di ristauro ed è cresciuto. Anche il fondo ha sofferto.

[1] III, 595.

[2] Annibale Mariotti, *Lettere pittoriche perugine* (Perugia, 1788), pp. 161-162.

[3] *Italienische Forschungen,* II, 324-330. — Emil Jacobsen, *Italienische Gemälde in der Nationalgalerie zu London,* nel *Repertorium,* XXIV (1901), p. 339.

[4] *Raffaello,* I, 345-348.

e Cavalcaselle ed altri mettono le cose a posto. Se Andrea d'Assisi acciecò, certo tale disgrazia non gli avvenne tanto presto come scrive il biografo aretino e il nome d'*Ingegno,* più che dalle forti qualità pittoriche, gli dovette derivare dalla versatilità delle attitudini trovandosi che fu Procuratore nel 1505, Arbitro nel 1507, Sindaco del magistrato tre anni dopo e finalmente Camerlengo apostolico nel 1511 sotto Giulio II.

Sappiamo anche che l' unico aiuto che il Vannucci conducesse seco in Orvieto per affrescare la cappella nuova del Duomo (1489), fu *Andreas alias Ingegnio,* il quale, nel 1490 se ne partì di là col suo maestro [1].

Una sola opera di lui, accertata sopra ogni dubbio da una firma autentica o da un documento, non abbiamo. Gli stemmi che dipinse nel 1484 sulla Piazza del Comune e alle porte d'Assisi sono scomparsi e poco avrebbero giovato, nella loro umiltà, a confronti con opere di figura e di paese. Comunque, gli storici ricordati hanno tentato di trovare qualche sua opera e più degli altri i signori Crowe e Cavalcaselle [2].

Esiste nella parete d'una saletta nel Palazzo dei Conservatori in Campidoglio un affresco esprimente la Madonna col Putto fra due angeli. La vecchia critica l'attribuiva al Pintoricchio, e il Vermiglioli, accettando il battesimo, pensava: « Nell'anno 1488 si pone fra i Senatori di Roma, e quando poteva esservi Ber-

[1] L. Fumi, *Il Duomo d' Orvieto e i suoi restauri,* Roma, 1891, p. 399.

[2] *History of Painting* ecc., III, 163-166. — Il Rumhor e il Passavant, ricordano una Madonna nella collezione Metzger e Volkman in Firenze, ora passata alla Galleria Nazionale di Londra, num. 1220, che reca le lettere A. A. P. che essi interpretano *Andreas Aloysii pinxit.* È povera cosa, d'un tardo imitatore del Perugino, probabilmente fiorentino.

nardino, un Paolo Boncambi da Perugia. Potrebbe credersi perciò, che sotto il suo regime Bernardino, per lo impegno di un concittadino ornasse con quell' affresco, anche la senatoria cappella » [1]. Ma al Passavant [2] l'attribuzione non piacque e senz'altro trovò nell' affresco la maniera dell' *Ingegno.* Quale *maniera* di grazia, se lo stesso Passavant confessa: « Non esistono più gli stemmi fatti ad Assisi, nè d'altri suoi dipinti abbiamo certe notizie? » Ad ogni modo la prontezza dell'attribuzione lasciò titubanti anche Crowe e Cavalcaselle, sì che gli ordinatori del Museo Capitolino levarono il nome del Pintoricchio per far posto a quello d'*Andrea d'Assisi* detto *l'Ingegno.*

Oggi, com' è naturale, s' è ritornati alla vecchia opinione, e Bernardo Berenson ha registrata, senz'altro, tra le opere del Pintoricchio la graziosa Madonna detta *del Terremoto,* perchè, come dice la sottoposta iscrizione, rimase intatta mentre tutto le era rovinato intorno [3]. È un'opera di grande finezza che presenta molta affinità con le due Madonne di Spello. Vestita al solito di rosso, col manto turchino foderato di verde, tiene le mani congiunte, e il delicato viso (tra le due ciocche di capelli sfilati grate al maestro) chino verso il Bambino che giace e dorme sopra le sue ginocchia, unicamente avvolto

[1] *Op. cit.*, 73. — Cfr. A. Tofanelli, *Descrizione delle Sculture e Pitture che si trovano al Campidoglio* (Roma, 1819), p. 150. — Pietro Righetti, *Descrizione del Campidoglio,* (Roma, 1836), II, tav. 243. — M. Valery, *Voyages en Italie* (Bruxelles, 1845), p. 443. — Charles L. Eastlake, *Handbook of Painting. The Italian Schools* (Londra, 1874), I, 275-77.

[3] *Op. cit.*, p. 229.

[2] E. Jacobsen, in *Rep. für Kunstw.* 1906, fasc. II, l'attribuisce ad Antoniazzo Romano.

ai fianchi in un velo bianco e oro. La figura della Madonna stacca in alto sopra una stoffa scura a fiorami dorati e la parte di sotto sopra un zoccolo o basamento coperto di stoffa verde cupo con fiorami verdi a fiorellini d' oro, del genere di quella da lui messa pure nel quadro del conte di Crawford. Lateralmente a lei, sopra le nuvolette stanno ritte, a mani giunte e volti reclinati, due gentili figure d'angeli, l'uno vestito di bianco, l'altro di giallo, con l'ali cangianti e con nastri d'oro serpeggianti.

Avrebbe per caso ragione il Vermiglioli di crederla ordinata nel 1488 dal Boncambi di Perugia allora Senatore di Roma? [1]

Ci sembra accertato che nei mesi seguìti all'inaugurazione della Sistina, il Pintoricchio, decorato il palazzo detto poi *dei Penitenzieri*, ebbe da operare i suoi begli affreschi di Aracoeli, e che, dopo una breve dimora in Perugia, nel 1485, tornò in Roma per le decorazioni che gli furono ordinate dai Rovereschi e da Innocenzo VIII, nel palazzo Colonna e in Vaticano.

Alla ricostruzione di Santa Maria del Popolo Sisto IV pensò in principio del suo pontificato, e ne affidò il lavoro a Meo del Caprina. I nipoti ed altri beneficati da lui e da' suoi successori la fecero ornare man mano e l'elessero a luogo di sepoltura, sì che divenne splendida d'opere d'arte [2], delle quali mol-

[1] Per altre Madonne dello stesso tipo, col Putto dormiente in grembo alla Madre, cfr. *Rassegna d'Arte Umbra*, 1910, IV, p. 140.

[2] Vasari, III, 498. — M. Raffaele Colantuoni, *La chiesa di Santa Maria del Popolo* (Roma, 1899), pp. 72-107. — E. Müntz, *Les arts à la cour des papes*, pp. 31-35, 95. — Nibby, *Roma* ecc., parte moderna, I, 456-472. — Ch. von Weber, *L'église de Santa Maria del Popolo, á Rome*, nell'*Art* (Paris, 1882), anno VIII, nn. 392-94.

tissime anche oggi avanzano, quantunque sopraffatte dalle cose discordanti (benchè belle in sè stesse) che Alessandro VII ed altri ci vollero nel Seicento, e il Bernini e la sua scuola ci misero forse troppo arditamente. Certo, senza le superfetazioni barocche oggi Santa Maria del Popolo sarebbe una delle più mirabili chiese della Rinascenza, anzi più che una chiesa un museo, glorioso per sorprendenti opere di pennello e di scalpello, purtroppo in gran parte perite o disperse o spostate, sì che se ne trovano per tutti gli ánditi, nei magazzini, nei corridoi, nella sagrestia, ed anche, qualcosa, come vedremo, a distanza di centinaia di chilometri!

Delle meno tormentate è per fortuna la cappella a destra, appena entrati, detta *del Presepio* o *di San Girolamo,* fatta costruire dal savio ed onesto Domenico Della Rovere cardinale di San Clemente, e decorare appunto dal Pintoricchio. Sotto all'affresco, che fa da quadro all'altare, si legge l'iscrizione relativa a lui quale fondatore di questa cappella, ma disgraziatamente senza data [1]. Le pareti, come la vòlta, hanno pitture interrotte ai lati da due monumenti sepolcrali: da un lato quello ornatissimo del cardinale Cristoforo Della Rovere morto nel 1478 dove, sopra la sua figura distesa, guarda, consolando e proteggendo, una soave Madonna di Mino da Fiesole [2]; dall'altro, quello più macchinoso ed alto, sino a coprire una lunetta della vòlta, di Giovanni de Castro, prete di Santa Prisca e cardinale di Girgenti, morto nel 1506. A questa fioritura marmorea sono da aggiungere la balaustrata della cappella, il palliotto e la cornice dell'altare, in cui la quercia aral-

[1] Forcella, *op. cit.,* I, 323.

[2] Dom. Gnoli, *Le opere di Mino da Fiesole in Roma* nell'*Archivio storico dell'Arte,* III (Roma, 1891), 431.

dica ripiega in sè stessa gli eleganti rami ricchi di ghiande.

Al Pintoricchio si deve certo lo scompartimento delle pareti a semplici pilastri di chiaroscuro con entro candeliere e grotteschi variopinti su fondo d'oro ripetuti nello strombo delle due finestre, il che può indurre a portare questo lavoro a dopo il 1493 o '94. La vòlta è miseramente impiastricciata negli ornamenti dei costoloni (correnti allo stemma centrale), nel fondo azzurro, e nelle stelle che ci sono parse miseramente intagliate in carta dorata, e incollate!

E le lunette furono dipinte dal Pintoricchio?

La prima, sul sepolcro di Cristoforo, con san Girolamo che predica ed insegna, è del tutto rifatta ed ha il paesaggio ridipinto, come le altre, intorno alla metà del secolo XIX. Altri danni di noncuranza e d'ignoranza, vecchi e nuovi, sono toccati alle lunette seguenti, al san Girolamo nel deserto, rovinatosi per umidità infiltrata dal tetto; allo stesso santo che leva la spina dalla zampa del leone tra lo stupore dei monaci; a lui che scrive, già infermo e seduto nel povero letto; ai suoi funerali in fine, di cui le ultime traccie appaiono dietro alle statue del sepolcro di Giovanni de Castro. Eppure tra le ruine le figure si mostrano dure, fredde, mal proporzionate, e qualche avanzo rivela ancora una esecuzione che non è precisamente quella del maestro, del quale forse sono soltanto i concetti, mentre l' esecuzione è dei molti aiuti di cui oramai si prevaleva.

Lavoro sicuro del suo pennello è dunque soltanto il *Presepio,* incluso in una mirabile cornice marmorea, nella cui base si ripete lo stemma roveresco. Anche quest'affresco ha sofferto per restauri antichi e di mezzo secolo indietro, nel qual tempo lo stesso paesista che si divertì a rinnovarne il paese alle lu-

nette, ne ridipinse quasi per intero il fondo. Così è tormentata la stalla di travi e di tronchi, ricavata dai ruderi d' un vecchio edificio sui quali s' arrampica l'edera. Anche l'acqua del fiume, il ponte, il bosco, il tempio con la sua torre, l' alto albero di mezzo sono interamente e recentemente rifatti. E nemmeno il bue e l'asino sono sfuggiti all'amoroso governo dell'ultimo riparatore.

Per fortuna, in migliore stato restano le figure principali. Il Putto, steso a terra con la testa sopra un covone di grano, quantunque abbia traccie di ritocchi e le mani pressochè rifatte, pure mostra il contorno primitivo e il buon modellato di tutto il grazioso corpicino che s'infiamma nel desiderio della mamma, e tende braccia e gambe verso di Lei. La quale lo contempla, adorando, inginocchiata, abbastanza intatta nelle mani giunte e nella soave testa reclinata, ma consunta nel manto turchino e nella veste rossa [1]. Assai meno piacente è la figura, per vero un po' goffa di san Giuseppe con vesti chiare (celesti e gialle) debolmente segnate, col bastone e con la testa sonnolenta appoggiata alla palma della sinistra. Vicino a lui in ginocchio con le braccia nude e le ruvide mani giunte, in atto d'adorazione, si curva verso Gesù un forte, se non geniale, san Girolamo, con dietro accovacciato il leone che come gli altri animali, troppo domato dai riparatori, ha perduto la natìa fierezza [2]. Qualche parte originale avanza pure nel

[1] Questa figura tipica, si può dire, dell'arte umbra, ripete con poca varietà quella della *Madonna del Presepio* nell' appartamento Borgia ed esattamente un disegno del Pintoricchio del *Libro di Venezia.* — Morelli, III, 182 e 289. — Frizzoni, *Archiv. storico dell'Arte,* I, 299.

[2] Il Morelli crede di scorgere in un disegno del *Libro di Venezia* uno schizzo di questa testa di leone, III, 182.

(Fot. Alinari)

PRESEPIO

Roma - S. Maria del Popolo

pastore giovine dalle braccia incrociate sul petto, nella cavalcata dei Magi che scendono dalle rupi traforate, in vetta alle quali è il pastorello, tra il suo cane e il gregge, che guarda abbagliato l' angelo raggiante dal cielo e annunziatore della nascita del Messia.

Il dipinto ha troppo sofferto perchè si possa giudicare specialmente nel vasto paesaggio che ne doveva essere la parte più bella e più poetica. Anche l'ordine delle figure e la placida umiltà delle pose spirano un piacevole senso d'intimità e di devozione, ma la finezza dell'esecuzione è quasi scomparsa sotto l'oltraggio di cattivi e spregiudicati pennelli, e le forme sono diventate ottuse e il colore ha perduto di trasparenza.

Intorno alla cappella seguente, dei Cybo, ricostrutta verso la fine del sec. XVII, ha con molta accuratezza scritto Luigi Staffetti, al quale si deve pure la scoperta in Massa d'un frammento delle pitture del Pintoricchio, che prima l'adornavano [1].

Innocenzo VIII, nell'unica creazione di cardinali da lui fatta il 9 marzo 1489, elevò alla porpora anche il suo consanguineo Lorenzo, canonico di San Pietro e arcivescovo di Benevento, che fu poi munificente costruttore o riparatore d' edifici a Roma e altrove, e fece fare dal Pollaiolo, il famoso sepolcro dello zio papa, che si ammira in San Pietro. Fu lui, e non il cardinale Innocenzo come afferma il Vasari, forse per semplice equivoco, che ordinò la costruzione della seconda cappella a destra, in Santa Maria del Popolo, e del proprio monumento sepolcrale (ora perduto) ove fu poi deposto nel 1503. Il Vasari non

[1] *Un affresco di Bernardino Pinturicchio nel Duomo di Massa* nel *Giornale storico e letterario della Liguria,* fascicoli 11 e 12 (Spezia, 1900).

descrive le pitture e si limita a dire che vi si vedeva l'immagine del committente [1], e Ambrogio Landucci si tiene anche più sulle generali: dicendo la cappella « tutta adornata di nobilissime e bellissime figure » [2]. Il padre Colantuoni raccoglie poco di più: « Vero è che di sopra l' altare, esisteva un dipinto rappresentante la Vergine, san Lorenzo e altre figure » [3].

Certo la cappella dovette esser costrutta e decorata dopochè Lorenzo fu divenuto cardinale, ossia nel 1490 o '91, dopo i quali anni troviamo il Pintoricchio impegnato altrove.

Verso lo scorcio del sec. XVII il cardinale Alderano Cybo nei suoi gusti pomposi trovò umile l'opera del Rinascimento e distrusse tutto fuor che la Madonna su trono col Putto che volle conservata nel pezzo di muro tagliato e che chiusa in un forte telaio di legno mandò a Massa al fratello Alberico II Duca perchè fosse collocata in San Francesco, nella cappella sepolcrale dei Cybo, oggi del Sacramento.

Nei documenti, pubblicati dallo Staffetti, la Madonna è detta sempre, erroneamente, del Perugino (confusione nata dall'affinità di maniera o dall'essere il Pintoricchio *perugino*); ma essi risolvono la questione.

Alberico II nel suo testamento del 17 maggio 1675 ordinò che si facesse una cappella a Carlo II, per compiere il desiderio paterno; e, contando sull' aiuto dello zio cardinale, il 23 novembre 1692 gli scriveva: « Il signor Duca mio Padre.... tra le cose che mi

[1] III, 498. — Vermiglioli, p. 19.

[2] *Origine del Tempio dedicato in Roma alla Vergine presso alla Porta Flaminia detta oggi del Popolo* (Roma, 1646), p. 105.

[3] *Op. cit.*, p. 87.

incaricò prima della sua morte fu quella di fare la cappella dove vanno li depositi della Casa; e tutto che io mi trovi in angustie di denaro, ad ogni modo non ho voluto vivere con scrupolo, et ho fatto di già poner mano all' altare, in cui deve ponersi per ancona l'immagine di Nostra Signora, di mano del Perugino, che V. Eminenza mandò al medesimo signor Duca ». Poi insiste per aver marmi onde adornare l'altare: « All'ornamento che ho pensato di fare all'ancona, che è quella appunto di che V. Eminenza onorò mio padre, levata dalla sua cappella del Popolo, di mano del Perugino, sopra alla muraglia manca il verde antico ed un pezzo d'alabastro orientale ». Il 3 d'ottobre del 1693 aggiungeva: « Ieri si alzò l'immagine di Nostra Signora che V. Eminenza inviò al signor Duca mio padre per ponere nella cappella della Casa, già che fu levata dall' antica del Popolo, e seguì l'operazione felicemente, non ostante si dubitasse potesse ricevere qualche detrimento per essere in muraglia vecchia e che aveva minacciato nel trasporto ». Il cronista Odoardo Rocca riassume finalmente e conferma tutto ciò.

La figura siede in trono col Putto, in camicietta, che le sta seduto sulle ginocchia; tiene nella sinistra un libro ed alza la destra benedicendo. Ai lati del trono, in alto sulla cornice e presso alle due mensole o bracci laterali restano parti d'angeli e di putti e più in basso due teste con l'aureola, una delle quali potrebbe essere di san Lorenzo. I vari lavori di trasporto e di collocazione hanno procurato non lievi danni specialmente negli orli e nella veste della Madonna e nei piedi del Bambino.

Il 17 agosto 1483, ossia due giorni dopo che Sisto IV ebbe solennemente inaugurata in Vaticano la

cappella detta poi *Sistina*, morì, di più che ottanta anni, il marito di sua sorella Giovanni Basso, già modesto notaio d'Albissola, dal Papa sollevato a grandi onori e ricchezze e adottato col nome Della Rovere. I suoi figliuoli Francesco, Bartolomeo e Girolamo, lo fecero seppellire in Santa Maria del Popolo, e ordinarono un bel monumento con pilastri e fregi ornatissimi e la sua figura distesa sul letto di morte. Si pretende che il Pintoricchio ne decorasse di pitture la lunetta, ma noi non c' indurremo mai a ritenere per sua quella *Pietà* di forme pesanti e grossolane nel largo e brutto nudo di Gesù, nei due angeli dalle mani tozze e scorrette, e nel paese gramo gramo e stentato. Sul tempo in cui fu dipinta poco si può stabilire d'assoluto, perchè l'esser Giovanni Basso morto nel 1483 non significa che il sepolcro fosse fatto subito, anzi dobbiamo escluderlo pensando al tempo necessario per scolpirlo e collocarlo a posto. D' altra parte una delimitazione di tempo abbiamo nel 1492, quando Girolamo Della Rovere cessò d'esser vescovo di Recanati (col quale titolo è indicato nell'iscrizione del sepolcro paterno) e diventò vescovo di Palestrina [1].

E non è solo la lunetta che in questa cappella togliamo al nostro Pintoricchio, ma l'esecuzione di quasi tutte le pitture, lasciando però a lui il merito dell' idea generale, fors'anche degli schizzi o di qualche disegno e la direzione del lavoro. Così nella pittura sull'altare dove il maestro può avere per molto messo mano, qualche tipo languido ricorda quelli di Giannicola Manni, che allora già dipingeva come si ha dal Mariotti [2].

Nell' insieme però la cappella appare stupenda e

[1] Forcella, *Iscrizioni* ecc., I, 324. — C. Ricci, *Melozzo da Forlì*, cit.

[2] *Lettere pittoriche*, p. 229.

anche tra i danni dell' umidità e dei ristauri e delle troppo misere suppellettili moderne come il palliotto, i candelieri, la croce ecc. in tanto contrasto con l'elegante balaustrata originale e coi magnifici avanzi del primitivo pavimento di ceramica ad esagoni allungati or con semplici foglie o ghiande od ornati; or con l' elmo o il lioncorno; or con la quercia roveresca intera e lo stemma Basso [1].

Tutta la parte inferiore è decorata a finti rilievi dove il sentimento rispetto alla decorazione e alla composizione è certo di Bernardino. Rappresentano le condanne e i supplizi di san Pietro, di san Paolo, di santa Caterina ecc.; e, proprio nella base del sepolcro di Giovanni Della Rovere, il gruppo del santo inginocchiato e del manigoldo che alza la spada per decapitarlo, poco differisce da uno a rovescio che si vede in due disegni della scuola nella Galleria degli Uffizi [2].

Il mezzo onde è ottenuto l' effetto è molto semplice: il fondo consiste in un tono uniforme di bistro su cui figure e cose sono segnate e ombreggiate di scuro e lumeggiate di chiaro, proprio come alcuni disegni del tempo. Sono scene disinvolte, non però senza errori e durezze nelle figure allampanate. Dietro al martirio di san Pietro nel paese sono riprodotti edifici di Roma come l' obelisco, il Colosseo ecc. Sulle basi (in cui stanno figure femminili leggenti) si alzano colonne dipinte con capitelli gialli, tutte cose quasi interamente ridipinte come le frapposte candeliere. In due dei cinque lati della cappella si aprono

[1] Com' è naturale si è conservato specialmente sotto lo scalino di legno dell' altare.

[2] N. 49 e 1116 — Lo Schmarsow pubblica il primo di questi disegni (tav. VI) e lo assegna al Pintoricchio.

le finestre cinte di leggiere edere marmoree; in quello di mezzo poggia l' ancona dell' altare maggiore e nei due, presso all' arco, si vedono il monumento descritto e l' affresco con l' *Assunzione* piuttosto malandato. La Madonna assai lunga e di testa piccola con la veste e il manto turchino duramente piegato e fiorato d' oro, sale dritta sulle nubi con le mani giunte, in una mandorla o iride cosparsa di testine serafiche. Quattro angeli con vesti a gradazioni verdi, suonano in alto, e due sotto volano, abbastanza graziosi nel moto delle vesti gialle. In basso è la figurazione solita degli Apostoli che trovano il sarcofago vuoto, e più indietro sotto uno scoglio forato san Tommaso che alza le braccia al cielo per afferrare la cintola della Vergine che scende serpeggiando per l' aria.

Come s' è visto, siamo titubanti nel togliere completamente al Pintoricchio il dipinto dell' altare per certa finezza e luminosità delle tinte opaline ed anche perchè non si riesce a leggere tutto sotto ai grandi ritocchi. La Madonna seduta sotto un grazioso baldacchino, ripiegata sul fianco destro, regge con ambedue le mani (orribilmente sconciate) il Bambino sulle proprie ginocchia. Le loro due teste sono abbastanza conservate, come quelle di sinistra di sant' Agostino e di sant' Antonio da Padova, che si mostrano di perfetto sentimento umbro. Le due figure opposte di san Francesco d' Assisi e d' un suo allievo sono rifatte come il paesaggio. Sopra, nella lunetta s' affaccia il Padre Eterno tra i Serafini, rovinatissimi in basso.

Nelle cinque lunette della vòlta è figurata la *Vita della Madonna*: la sua *Nascita* che ha qualche somiglianza con quella della cappella di San Giovanni nel Duomo di Siena e certa piacevole sollecitudine e dolcezza familiare. Segue la *Presentazione al*

tempio (rovinatasi per trascuranze vecchie e recenti); poi l'*Annunciazione* graziosa e nuova per movimento e per l'ambiente architettonico, dove cinque angeli si accostano da ogni parte a lei che legge. Gli ornati a magra segnatura di contorno ne ricordano alcuni della vòlta della Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena. La quarta lunetta con lo *Sposalizio* è tutta una ruina, ripassata a tempra con colori striduli e macchiati. Il tema era svolto con semplicità nel modo convenuto, col sacerdote in mezzo che accosta la mano di Giuseppe a quella di Maria tra la folla dei pretendenti. Un fanciulletto a sinistra con una mano all' elsa presenta nel costume i caratteri del ritratto. L'ultima scena della *Visitazione* è divenuta sotto la mano del ridipintore una sconcia cosa moderna, che lascia solo intendere che le figure della Vergine e di san Giuseppe non erano che la ripetizione di quelle corrispondenti dell' appartamento Borgia.

Ricchi di figure, di animali, di ornati erano pure in origine la vòlta che in ciascuna vela reca un disco con le imagini di Daniele, di Geremia, di Davide e di altri due Profeti; ma la mano di un imprudente imbrattatore ha ripassato tutto e tutto rovinato. E poco o lui o un suo degno compagno hanno lasciato di intatto nelle candeliere e nella vòlta della cappella seguente di Santa Caterina fatta costruire e dotata da Giorgio vescovo Portuense e cardinale di Portogallo nel 1489 [1]. Solo nelle lunette rimangono, disotto ai ritocchi, le mezze figure — ognuna col libro — di san Girolamo, con vicino il leone ben domato dal ristauro; di sant' Agostino con barba bianca corta, pastorale, mitra, manto di broccato aureo; di sant' Ambrogio

[1] Forcella, *Iscrizioni*, 325-326. — Barbier de Montault, *Les chefs-d'œuvre de la sculpture religieuse à Rome*, tav. 138.

col flagello in alto, e di san Gregorio sbarbato, con triregno, veste e guanti bianchi, e manto turchino trattenuto al petto da grosso fermaglio.

Il cardinale Giorgio aveva nello stemma una ruota vista di scorcio. Per ciò forse scelse a patrona santa Caterina e le consacrò questa cappella dove su quelle di pittura abbondano le opere di scoltura: il trittico marmoreo dell'altare con la Vergine fra due santi; il sepolcro del cardinale di Lisbona, quello di Marc'Antonio Albertoni cavaliere romano morto di peste nel 1485. Finalmente, nel suolo, si vede un'altra figura di sepolcro terragno.

Così tra le vivaci grazie degli ornati scolpiti e dipinti, degli stemmi, delle iscrizioni, dei santi, le solenni figure vescovili e quelle del giovine Albertoni riposano nei fiori immortali dell'arte, di cui abbonda tutta la mirabile chiesa, dove (ci consola il pensiero) dovremo ritornare col Pintoricchio quando dipingerà il cielo del presbiterio.

Il Pintoricchio lasciò Roma forse nel giugno del 1492, quando prese impegno di dipingere due Evangelisti e due Dottori della Chiesa nella tribuna del Duomo di Orvieto per cento ducati, l' alloggio, una quantità di grano e di vino. Nel novembre i lavori, iniziati con le figure dei due Evangelisti, dovevano essere già fatti in parte. Ne resta uno, san Marco, dalla barba e dai capelli bianchi, veste turchina, manto rosso, per molto rovinato dall'umidità, nella solita iride a mandorla, sparsa di cherubini, e due puttini ai fianchi. Lo spazio, dall' altra parte dell'occhio corrosa, dove dovevano trovarsi l' Evangelista san Luca e l' altro Dottore (sant'Ambrogio) non ha più sulla pietra scoperta che piccoli tratti d' intonaco [1].

[1] Vedi P. Della Valle, *Storia del Duomo di Orvieto.*

Ugolino di prete Ilario aveva fatte molte pitture nell' abside della superba basilica orvietana negli anni 1370 - 1384, e di lui forse sono quelle che restano sulla fronte, dietro all'altare, e quelle, a sinistra, esprimenti vari episodi della vita della Madonna. A continuare i lavori restati lungamente sospesi fu invitato nel 1491 maestro Giacomo di Lorenzo bolognese [1]; ma poichè si doveva frescare o rinnovare quasi tutta la parete destra, nel 1492 se ne affidò al Pintoricchio la parte alta, dove, sopra una iscrizione simile ad altra opposta, e ai lati dell' occhio doveva fare due Evangelisti e due Dottori della Chiesa. Si aggiunge che « il resto del muro sotto l' iscrizione *venne dipinto* da Antonio da Viterbo detto *il Pastura* nell' anno 1499 » [2] ma noi crediamo *ridipinto* perchè vi dovevano già esistere pitture malandate. Eseguita quella parte di lavoro, il Pintoricchio non proseguì e presentò ai soprastanti della fabbrica una protesta dove dichiarava di non avere nessuna colpa se la pittura non si finiva e che anzi la colpa l'avevano proprio i soprastanti. Ma in una adunanza tenuta da questi il 17 novembre 1492 vi fu chi parlò sfavorevolmente degli affreschi eseguiti, e consigliò, quando fosse possibile, di licenziare il pittore, ciò che rimase in sospeso.

Roma, 1791). — Luzi, *Il Duomo d' Orvieto* (Firenze, 1866). Ma le due opere che ci hanno fornito i documenti e le osservazioni più utili a questo capitolo sono state *Il Duomo d' Orvieto* di Luigi Fiumi (Roma, 1891, pp. 366, 400-408) e *Gli affreschi del Pintoricchio nell' appartamento Borgia nel Palazzo Apostolico Vaticano* di Francesco Ehrle ed Enrico Stevenson (Roma, 1897, pp. 45-55). Di tale splendida opera fu fatta nel 1899 un' edizione francese con aggiunte.

[1] Rispetto a Giacomo di Bologna vedi anche *Documenti per la storia dell'arte senese* raccolti dal Milanesi, II, 427.

[2] Ehrle e Stevenson, p. 48. — Cfr. anche *L'Arte*, volume IV (Roma, 1901), p. 75.

« Da molti scrittori si ripete che il malcontento dei soprastanti avesse origine dallo sciupo soverchio di oltremare (colore molto costoso) che faceva il Pintoricchio, al quale si è addebitato altresì un eccessivo consumo di vino. Ma nelle fonti nulla trovasi che confermi siffatte dicerìe. Con molto maggior fondamento crediamo di poter supporre che l'Opera si trovasse a corto di danaro e perciò fosse costretta ad andare a rilento nelle spese ed in particolare nella somministrazione dell' oltremare e dell' oro ».

In ogni modo il pittore non fu pagato. Allora egli ricorse alla Camera Apostolica, la quale ordinò al Luogotenente d' obbligare con minaccie i soprastanti a pagare il loro debito. Quei s' adunarono di nuovo il 9 dicembre dello stesso anno e discussero come si potevano mettere insieme i danari sia togliendo a prestito 25 ducati, sia vendendo uno stabile dell'Opera. Comunque facessero, è certo che il Pintoricchio poco dopo fu pagato.

A questo punto però egli non era più ad Orvieto. Aveva finita la metà del lavoro pel quale s' era impegnato, ossia i due Evangelisti. Non certo i due Dottori, pei quali si accottimò, come vedremo, soltanto qualche anno dopo. Lavorava invece nell'appartamento Borgia. Ne è prova la lettera d'Alessandro VI agli Orvietani del 29 marzo 1493 [1], con la quale li prega di lasciargli il pittore per alcuni giorni (*per aliquot dies*) sin che sia terminato un lavoro nel suo Palazzo, dopodichè egli potrà tornare a dipingere nel loro Duomo. Alcuni credono che il Papa mantenesse la parola, e che il Pintoricchio poco dopo fosse di nuovo ad Orvieto! Avvertono a questo

[1] Il Milanesi (Vasari, III, 501 in nota) cita questa lettera con la data erronea del 9 marzo 1494, e induce in errore anche lo Schmarsow (p. 37).

proposito che fra il 7 e l' 11 aprile gli furono pagati quindici fiorini come *pars sue provisionis* e che al 25 si trova segnato il vino pei muratori che avevano smontata l' armatura. Ma il pagamento fu fatto pel tramite di un terzo, e ciò dimostra l'assenza del pittore. « Inoltre non trovasi nessuna indicazione che provi come esso effettivamente lavorasse nel mese di aprile 1493, mentre se dipingeva in quel tempo non sarebbero mancate le spese da registrare nei libri dei conti ». Ad ogni modo anche avesse lavorato, non si sarebbe occupato intorno ai Dottori, perchè per la pittura di essi si obbligò il 15 marzo 1496: « *Promisit facere duas figuras Doctorum in capella magna altaris maioris* » per cinquanta ducati, sei quarti di grano, il vino necessario, l' alloggio temporaneo con le masserizie, l'azzurro e l'oro. A favore di lui, il 3 novembre di quell' anno, fu infine rilasciato un ultimo pagamento con diminuzione, perchè non aveva dipinto tutto lui, ma si era fatto aiutare da un tal maestro Vincenzo. Uno dei due Dottori e precisamente san Gregorio resta ancora, quantunque frenato col suo intonaco da fili di ferro. Siede presso ad un tavolo sul quale sono molti libri; ha la mitra e la veste bianca, il manto turchino a bordi d' oro trattati con l' accuratezza propria del maestro. In un lato del tavolo si forma una specie d' armadio dove sono riposti un calice, due libri, ed una croce. Le candeliere dei pilastri dipinte ai lati sono a chiaroscuro su fondo turchino, e sul fregio ricorrono tante teste di cherubini. La figura dell'altro Dottore, ossia di santo Ambrogio, è scomparsa.

Altre pitture del celebre Duomo presentano qualche tratto pintoricchiesco e quindi gli sono state attribuite almeno in parte. Ma davvero ci vuole un occhio poco esperto per confondere le forme del

Pastura con quelle assai più delicate e fine del maestro. Nè soltanto in Orvieto si è fatta simile confusione, chè per un' altra pesante opera sua in Umbertide e per una migliore nel Museo di Viterbo si è fatto parimenti il nome del delicato maestro perugino. Del Pastura nell'abside del Duomo orvietano sono da vedere l'*Annunciazione*, la *Visitazione*, la *Presentazione di Gesù al tempio* e forse la *Fuga in Egitto* di cui rimane, per ristabilire il soggetto, il bastone e un po' di manto di san Giuseppe ed anche, rivelatrice più sicura, una gamba dell' asino ! [1]

Ma ci piace insistere sul fatto che il Pastura trovò, dove dipinse, avanzi di vecchie pitture, forse di Ugolino di prete Ilario, e se ne prevalse, e ne seguì le linee, forse per minore fatica, ma fors'anche per maggiore armonia con le decorazioni circostanti. Nella *Visitazione* è ridipinta la città di fondo, e a destra si scorge la sovrapposizione di una finestra a grata di ferro, dove prima erano dipinti dei cipressi. Nell' *Annunciazione,* le due figure dell' Angelo e di Maria sono inserte in una specie di tempietto a vòlte multicolori, rimasto senza dubbio dai vecchi affreschi. Ella siede davanti ad un leggìo ; tiene le mani giunte,

[1] Adamo Rossi, nel *Giornale di Erudiz. Artistica* (Perugia, 1876, V, pp. 89-90) pubblica due documenti dell' 11 e 13 marzo 1498 relativi alle pitture fatte e da farsi dal Pastura nell'abside del Duomo di Orvieto, pitture che gli sarebbero state o no, secondo il successo, argomento per ottenere le decorazioni delle cappelle nuove, per fortuna frescate invece dal Signorelli. Le quattro nuove storie del Pastura dovevano essere *subtus alios quatros* (quadri o riquadri) *pictos per magistrum bernardinum de perusio,* ossia sotto gli scompartimenti nei quali, come abbiam visto, il Pintoricchio aveva dipinti due Evangelisti e due Padri della Chiesa. L' obbligo poi assunto dal Pastura di *resarcire et restaurare historiam devastatam que est iusta dictos quatros,* conferma le vecchie osservazioni nostre aver egli ridipinte anche *storie* di Ugolino di prete Ilario.

e il volto reclinato in preghiera. Ma questo è ruvido, con naso grosso, rilevato da una grand' ombra, tale quale come quello della Madonna che si vede nella lunetta di Santa Maria della Pietà o degli Osservanti in Umbertide; le sue mani sono pesanti come guanti da scherma, con forti noccoli alle falangi ed unghie duramente segnate, proprio come le mani degli angeli, nella stessa pittura di Umbertide. Alla quale ed al *Presepio* di Viterbo e alle pitture di Corneto Tarquinio sono da mettere in riscontro anche gli altri affreschi e specialmente la *Visitazione*, dove gli elementi affini sono moltissimi e chiari [1].

Nella *Presentazione* il Pastura ha immaginato per fondo la facciata tricuspidale del Duomo di Orvieto con traccie nelle cuspidi di borchie dorate, elemento decorativo del Pintoricchio, dal quale (lavorando, come vedremo, con lui nell' appartamento Borgia) raccolse anche qualche tipo di figura come, nel precedente affresco, san Giuseppe e san Gioacchino. Ma il modo di piegare è più trito e violento, e corrisponde appunto a quello della tavola di Viterbo [2].

D'altri dipinti creduti in Orvieto del Pintoricchio abbiamo parlato, trattando degli affreschi di Aracoeli, e li abbiamo indicati anch' essi per opera d'Antonio da Viterbo. Sì che del nostro maestro resta e vi fu ben poco, e ciò spiega perchè il Vasari, così bene informato dei

[1] Avevamo scritto questo, quando a provare che il *Presepio* di Viterbo è proprio del Pastura è uscito il lavoro di E. Steinmann, *Antonio da Viterbo* (Monaco, 1901). — Cf. Cesare Pinzi, *I principali monumenti di Viterbo* (Viterbo, 1911) pp. 183-192.

[2] Lo Steinmann intorno alle pitture d' Orvieto sembra incerto. Egli ricorda anche due putti ai lati di una ghirlanda contenente l' impresa dell'Opera di Santa Maria o del Duomo, e dice che sembrano dipinti dal Pintoricchio stesso. Sono mediocri e forse dello stesso Pastura o di maestro Vincenzo.

lavori di lui, taceva completamente di quelli che fece in Orvieto. Nè per carità ve li cerchi chi salga alla storica solinga città, così umilmente raccolta nella devozione e nell'adorazione del magnifico suo Duomo, e chi s' affacci a questo, risplendente al sole nei marmi ingialliti e nei musaici come una gigantesca teca crisoelefantina e v' entri e vi guardi le poderose opere di Luca Signorelli!

CAPO SESTO.

L'appartamento Borgia.

Storia delle sale - Restauri vecchi e moderni - Sala dei Misteri - Sala dei Santi - Sala delle Arti Liberali - Sala del Credo - Sala delle Sibille.

RODRIGO Borgia, nipote dal lato materno di Callisto III, era divenuto cardinale a venticinque anni nel 1456, ed aveva ben presto raccolti onori e dovizie, per l'ufficio di Vice-Cancelliere della Chiesa Romana e per la morte di suo fratello Pier Luigi, di cui fu l'erede. La fine dello zio non lo scosse dall' alta sua posizione, quantunque la sua dissolutezza gli procurasse acerbi rimproveri da Pio II: « Quando, or sono quattro giorni, convennero negli orti di Giovanni de Bichis parecchie donne di Siena, dédite alla vanità mondana, la dignità tua, come abbiamo appreso, poco memore dell' ufficio che copri, s' intrattenne con esse loro dalle 7 sino alle 22 ore. Dei tuoi colleghi avesti a compagno tale, cui se non l'onore della Santa Sede, certo l' età avrebbe dovuto ricordare il dover suo. A quanto abbiam sentito, costì si ballò dissolutamente; costì non una delle attrattive d'amore fu risparmiata, e il contegno tuo non fu diverso da quello che se fossi stato della schiera dei giovani mondani. Ciò che costì occorse il pudore impone di tacere ; poichè è indegno del tuo grado non solo il fatto, ma insino il nome suo. I mariti, i genitori, i fratelli, i parenti delle giovani donne e delle

donzelle intervenute non furono ammessi, perchè il piacer vostro potess'essere tanto più sfrenato.... Dicesi che oggi in Siena d'altro non si parli che della frivolezza tua diventata la favola di tutti. Il nostro dispiacere è indicibile; poichè questo torna a disdoro dello Stato e dell' ufficio sacerdotale.... Per cagion tua noi riceviamo censura; si vitupera la felice memoria di tuo zio Callisto, che, nel giudizio di molti, ebbe torto di coprirti di tanti onori ». E la lettera di Pio II continua ancora per molto a rimproverarlo con parole simili, alle quali crediamo che Rodrigo rispondesse con una scrollata di spalle. Comunque fosse, tale fama di dissoluto non gli tolse l' 11 agosto 1492 d'uscir Papa col nome d'Alessandro VI dal Conclave adunatosi alla morte d'Innocenzo VIII. La triste celebrità del personaggio, e dei suoi figli, e dei casi loro ci dispensa dal riparlarne qui, sia pure succintamente. Una folla di libri eruditi o popolari, ha diffuso con minore o maggiore verità e gravità la notizia del miserando spettacolo dato da quegli spregiudicati in uno dei tempi più famosi e sul più grande teatro del mondo: in Roma cioè durante la Rinascenza [1].

Le decorazioni che il Pintoricchio e i suoi aiutanti fecero all' appartamento Borgia in Vaticano, neglette per secoli e secoli, vedute da pochi e descritte da pochissimi, sono divenute a un tratto le più note o almeno le più ricordate di quel maestro, dal giorno 8 marzo 1897 in cui Leone XIII, aprendo solenne-

[1] Oltre alle storie generali sono da consultarsi più specialmente: Ferdinando Gregorovius, *Storia della Città di Roma nel medio evo*, tomo VII e VIII (Venezia, 1875-76) e *Lucrezia Borgia* (Firenze, 1874). — Edoardo Alvisi, *Cesare Borgia* (Imola, 1878). — Charles Yriarte, *César Borgia* (Parigi, 1889) e *Autour des Borgia* (Parigi, 1891). — P. D. Pasolini, *Caterina Sforza* (Imola, 1893).

mente al pubblico quell'appartamento ristaurato e ripulito, diede argomento ad infiniti articoli su per tutti i giornali del mondo; a pubblicazioni splendide come quella dei signori Erhle e Stevenson, o panegiriche, come quella di Boyer d'Agen, esaltante certo più l'opera riparatrice del Sommo Pontefice, che l'opera d'arte del Pintoricchio [1]. Avevamo vedute quelle sale prima ancora che si pensasse a ristaurarle, tutte ingombre di scansie, ridotte ad uso di biblioteca, con le pitture ombrate dalla polvere secolare; le rivedemmo, un giorno dopo alla nuova *consacrazione ufficiale*, libere d'ogni ostacolo, completate dal Tesorone nei

[1] Ehrle e Stevenson, *Gli affreschi del Pintoricchio nell' appartamento Borgia* ecc. — Boyer d'Agen, *Le peintre des Borgia; Pintoricchio* (Parigi, 1898). — André Pératé, *Les Papes et les arts* cit., 520-525. — E. Müntz, *Les arts à la Cour des papes* ecc., 177, 189-191. — Barbier de Montault, *Oeuvres complètes,* I, 264 e seg.; II, 264-283. — Delle sale Borgia s'occuparono, fra gli altri, nell'occasione della riapertura, Ad. Venturi (*Nuova Antologia* del primo aprile 1897) e *Tesori d'arte inediti di Roma,* tavole XXVII-XXXIV. — Salvatore Volpini, *L' appartamento Borgia nel Vaticano* (Roma, 1897). — Boyer d'Agen, *Pintoricchio à l' Appartament Borgia* nell'*Oeuvres d'Art* (Parigi, 1° ottobre 1897). — Ugo Fleres (*Vita italiana,* Roma, aprile 1897). — Andreas Aubert (*Kunstbladet* di Copenhagen, aprile, 1898). — Cornelio de Fabriczy (*Archivio Storico Italiano,* 1899, p. 394 e seg.). — Giuliano Dorpelli (*Rassegna settimanale universale,* II, 232). — Franc. Malaguzzi (*Natura ed Arte,* Milano, anno IX, n. 22) ecc. — Vedasi anche l' *Illustration* di Parigi dell'aprile e del maggio 1897. È inutile dire che tutti gli storici dell'arte in genere e i biografi antichi e moderni del Pintoricchio ne parlano, e che ne parla il Taja nella *Descrizione del Vaticano,* 83-95. Trovasi a stampa pure il *Discorso letto dal prof.* Ludovico Seitz *il giorno 8 marzo 1897 in occasione dell' inaugurazione delle sale Borgia in Vaticano* estratto dall' *Osservatore Romano* di quello stesso giorno. S. E. il card. Della Volpe e il comm. Seitz ci facilitarono lo studio dell'appartamento, come il prof. Giov. Piancastelli ci aiutò, per Roma, di notizie.

pavimenti disfatti (con nuove ceramiche rilevate dai frammenti superstiti) [2] riparate nelle pareti e alle vòlte, ed invase da una folla ammirativa, che per buona metà, solo un giorno prima, ignorava il nome del Pintoricchio!

Le date che restano sulle pitture, il *Diario* del Burchard e le sollecitazioni d'Alessandro VI agli Orvietani, provano che questi si accinse, appena Papa, all'adornamento delle sue sale, e ne sollecitò l'opera con ardore.

Naturalmente si prevalse di sale preesistenti, ossia di parte del palazzo elevato intorno al cortile del Pappagallo e che fu l'abitazione dei papi cominciando almeno da Nicola V e arrivando a Sisto V. Le tre sale, consecutive alla maggiore, detta sala dei Pontefici, risalgono alla metà del sec. XV e si trovano chiamate dal Burchard « camere secrete ». Nella prima d'esse si sa che nel 1488 fu stipulato il contratto nuziale di Gherardo Usodimare e di Teodorina Cybo e nel 1492 quello di don Luigi d'Aragona con Battistina Cybo. Soltanto le ultime due sono incluse nella torre costruita proprio dalle fondamenta per ordine di Alessandro VI, subito nel primissimo tempo del suo pontificato, a difesa forse del palazzo allora scoperto dalla parte del vigneto. Discorrendo delle pitture del Duomo di Orvieto abbiamo visto che il Pintoricchio nel novembre del 1492 era già ritornato in Roma. Dunque possiamo calcolare che negli ultimi mesi dello stesso 1492 avesse cominciato a decorare le sale borgiane.

[1] G. Tesorone, *A proposito dei pavimenti maiolicati del XV e XVI secolo delle chiese napoletane* nella *Napoli Nobilissima,* vol. X (1901), pp. 116-117. Il Tesorone qui parla anche dei pavimenti di Santa Maria del Popolo a Roma, della Libreria del Duomo di Siena ecc.

Quando finì? Forse sullo scorcio del 1494. Infatti il 14 febbraio 1495 egli s'impegnava in Perugia a dipingere il polittico di Santa Maria dei Fossi. I signori Ehrle e Stevenson, pensano, inoltre, che la concessione di due poderi presso Chiusi fosse fatta a lui dal Papa come pagamento dei suoi lavori o gran parte d'esso. Con rescritto del primo dicembre 1495 Raffaele Della Rovere, Cardinale Camerario, gli assegna i due poderi, grande l'uno (chiamato Poggio Sacco), piccolo l'altro (detto la Macchia di Cugliano e la Banditella) in affitto per ventinove anni, dietro la corrisposta annua di trenta corbe di grano. Il cànone era piuttosto grave equivalendo ad ottanta fiorini. « L'atto sembrerebbe per semplice affare, anzi, non trovandosi menzione in esso di favore o di meriti, all'infuori della formula usuale *del sincero affetto di devozione e fedeltà*, questo affitto non potrebbe considerarsi come una rimunerazione di servizi, una ricompensa dovuta, se altri documenti non dimostrassero che poi in realtà fu questa la via seguìta per pagare il pittore [1].

Una seconda lettera di Raffaele Della Rovere, del 28 luglio 1497 reca un *motu proprio* del Papa, cui il cardinale dà corso, dove Alessandro VI avverte appunto che le condizioni d'affitto fatte al Pintoricchio sono gravi, molto più perchè il maestro erasi acquistato grandi titoli di benemerenza presso la Santa Sede, pei bei lavori di pittura fatti nel Vaticano e in Castel Sant'Angelo, avvertendo che meritava un degno premio che, stante le condizioni del tesoro, non gli si poteva dare in contanti. Perciò lo liberava dalla prestazione annua delle trenta corbe di grano e limitava l'onere ad una offerta alla Camera Apo-

[1] Ehrle e Stevenson, p. 50.

stolica di Perugia, di due libbre di cera nella festa della Madonna d' agosto. Poi fece al Pintoricchio altre facilitazioni rinnovando l'ordine con rescritto del 24 ottobre e facendo capire che egli si doveva considerare come creditore, di non poco, della Camera per le pitture di Palazzo e di Castello « *industria et maximo sumptu factis* ».

Una terza lettera del Cardinale Camerario, del 5 febbraio 1498, riassume le precedenti e prova che l' esonero di pagare le trenta corbe di grano, da tre anni era stato prorogato a ventinove, cioè, per tutta l' affittanza. Ma ciò che più c'interessa si è la dichiarazione che a tale concessione aveva contribuito il fatto d' aver compiuto molti altri lavori in Vaticano e in Castello. « *Multa alia ex suo artificio in dicta arce et in palatio* ». Dei lavori di Castello vedremo, più avanti; ma quei di Palazzo furono i dipinti ricordati dal Vasari « d'alcune stanze che rispondono sopra il cortile di San Pietro », e perduti quando Pio IV rinnovò ad esse « i palchi e le pitture » ? [1] Così dev' essere; ma tornando ai documenti diremo che non mancarono difficoltà anche per l' esecuzione di questo privilegio, difficoltà rimosse da una nuova e lunga lettera d' Alessandro in data del 16 maggio.

È però certo che oltre al vantaggio che derivò al Pintoricchio dall' affittanza dei terreni chiusini, dovette, durante il lavoro, essere provveduto dell' alloggio, del mantenimento, delle spese pei compagni, pei famuli, pel materiale e specialmente per l' oro e per l'azzurro.

Così i signori Ehrle e Stevenson pensano che il lavoro nelle aule borgiane fosse finito nel 1495 e che allora fosse già cominciato quello nel castello. La

[1] III, 498.

grande decorazione fatta in poco più di due anni, è veramente mirabile; ma si deve tener conto che il Papa tempestava per avere l'appartamento compiuto, che il pittore era aiutato da diversi, esecutore ad un tempo ed impresario, che la sala più grande, quella « dei Pontefici », ossia la prima delle attuali, non faceva veramente parte delle « camere segrete » e si considerava pubblica per le udienze, e che finalmente non fu decorata dal Pintoricchio ma diversi anni dopo da Giovanni da Udine e da Perin del Vaga, dopochè Leone X, cavatovi il soffitto di legno, vi fece costruire la vòlta.

Nel secolo XVI pare che i papi prediligessero di stare al secondo piano più luminoso e con ambienti più alti e che quindi nelle sale borgiane stessero ordinariamente i cardinali nipoti o il cardinale segretario. Ciò almeno avvenne al tempo di Pio IV (1559-1565) e di Clemente VIII (1592-1605). Dopo che Sisto V ebbe compiuto il nuovo palazzo, successe l'abbandono e conseguentemente, pensano i signori Erhle e Stevenson, la decadenza dei due appartamenti decorati dal Pintoricchio e da Raffaello. Ma noi crediamo che i danni, almeno nelle sale Borgia, cominciassero prima d'allora, per mille sfregi di chiodo o di punta di coltello che vedremo nelle pareti, fra i quali sono diversi nomi e date che risalgono al 1522, al 1529 ecc., sì che lasciano supporre che, prima abbandonate a servi o soldati o conclavisti, fossero poi destinate di nuovo a più nobile uso da Pio IV.

Nel seicento e nel settecento, divise in tante celle, servirono di stanza ai cardinali durante i conclavi, e quindi ai pasti che vi prendevano gli ufficiali minori di palazzo, nella settimana santa. Il Taja lascia scorgere cha allora l'*annegrimento* del mirabile luogo fosse massimo: « Cade per certo in isvantaggio del

pubblico bene e delle belle arti, che l'età incolte e la trascuratezza dei nostri padri abbiano omai lasciate ridurre in cattivo stato le vetuste numerose pitture » [1]. Eppure, tale stato, non solo continuò a lungo, ma si aggravò durante l' invasione francese.

Nel 1816 Pio VII pensò di mettere i quadri, tornati di Francia in seguito al trattato di Vienna, nelle sale borgiane che restaurò naturalmente come si ristaurava ai suoi tempi [2]. Furono allora levate dalle finestre le croci guelfe o crociere marmoree e le inferriate, per ottener maggiore luce. Nullameno i locali rimasero poco luminosi, e i quadri si dovettero levare di là cinque anni dopo. Vi si misero delle scolture; ma la luce difettò anche per esse. Pio IX finalmente vi raccolse la libreria del cardinale Angelo Mai.

La vera redenzione del celebre appartamento spetta dunque a Leone XIII. Per ordine suo nel 1891 fu liberato dalle carte, dai libri e dagli scaffali. Si trovarono le pareti lacerate pei vecchi graffiti, per l'attacco dei quadri, fatto nel 1816, per l' inserzione di mensole reggenti busti o statuette fatte nel 1821, per l' appoggio delle scansìe introdottevi da Pio IX, per l' apertura di nuove porte e la chiusura di vecchie.

Il restauro fu quindi pittorico e architettonico. A questo soprastette il conte Francesco Vespignani, a quello il comm. Ludovico Seitz, direttore delle Gallerie Pontificie, il quale volle ridotte le riparazioni alle semplici necessità, non levando nemmeno le antecedenti e specialmente rimediando ai guasti dei

[1] *Op. cit.*, 88.

[2] G. A. Guattani, *I più celebri quadri delle diverse scuole italiane riuniti nell' appartamento Borgia nel Vaticano disegnati ed incisi a contorni* (Roma, 1820), nel Proemio. — Vermiglioli, *op. cit.*, 209, 229.

muri, degli stucchi e delle pastiglie. « In alcune parti delle vòlte della sala quinta e della sesta, dove esse avevano ceduto, si è staccato il dipinto, rifatta l'opera muraria e rimesso al posto l' intonaco con tanta precisione che della operazione eseguita non rimaneva sull'affresco altra traccia che una impercettibile linea bianca segnante i limiti dell' ardito ristauro, la quale si è fatta sparire ben presto con lieve colpo di pennello ». Così i signori Erhle e Stevenson che continuano : « L' esclusione di ritocchi fa sì che l'opera insigne del pittore umbro è lasciata quale precisamente fu a noi tramandata, ed immune da qualsiasi aggiunta che ne alteri menomamente l' autenticità. L' applicazione rigorosa di cotesto metodo conforme del tutto ai principii più razionali della critica storico-artistica, ha condotto a rispettare altresì i ritocchi praticati in altra età.... i maggiori dei quali sono verosimilmente da ascriversi all'età di Pio VII, allorchè le stanze furono adattate al nuovo uso che già si è narrato. Altri però sono assai anteriori e facilmente risalgono ai tempi in che l' appartamento servì ai cardinali nepoti, e più specialmente forse sotto Pio IV e Gregorio XIII. Siffatti ritocchi coprono i guasti maggiori degli affreschi originali. Togliendoli, si sarebbero posti al nudo e facilmente accresciuti quei danni, disturbando l' effetto generale più di quello che facevano i restauri medesimi. Questi poi anch' essi, sia pure comunque, hanno però un posto acquisito nella storia artistica degli affreschi, dell' appartamento e delle loro vicende. Conveniva adunque meglio lasciarli anzi che toglierli e specialmente rifarli, poichè oltre all'essere quest'ultima un'impresa lunga, grave e delicatissima, per lo studio delle pitture è meglio un ritocco che si distingue a prima vista, che un altro eseguito colla maggiore maestrìa

ma che consiste sempre in un'opera moderna, incapace di sostituire integralmente l' opera perduta dell' autore ed atta piuttosto a produrre gli effetti di un documento falsificato. Il solo ritocco di qualche entità che si è creduto lecito di eseguire è stato nel magnifico ritratto di Alessandro VI che è nella stanza dei Misteri. Esso si riduce a ben poca cosa. Esisteva una graffiatura sul mento del Pontefice, la quale alterava l' effetto ed il tipo del ritratto, ed è stata nascosta con lieve tocco di pennello » [1].

Abbiamo riprodotte le parole testuali dei signori Erhle e Stevenson, perchè si conoscano i criteri seguiti nei recenti ristauri, non per convincimento che siano tutti buoni e indiscutibili. Che la prudenza abbia consigliato a lasciare certi vecchi sconci ritocchi, può anche essere un bene; ma non possiamo ammettere ch' essi debbano avere « un posto acquisito nella storia artistica degli affreschi » quando, invece non l' hanno che nella storia dell' ignoranza umana. Ed anche duriamo fatica ad ammettere che sia meglio un ritocco cattivo che si distingue a prima vista, che un ritocco buono, cauto, prudente, limitato alla sola parte abrasa. Ma a tali opinioni i predetti storici sono stati certo indotti dallo stimare i vecchi guasti delle pitture assai meno gravi di quello ch'essi siano veramente come vedremo. Scrivono infatti: « Le parti essenziali dell' opera dell' artista umbro, cioè le vòlte e le lunette, o non avevano patito alcun danno dai restauri e lavori praticati nel luogo dal 1816 in poi, ovvero lo avevano risentito lievissimo » [2]. E poche righe più avanti: « I danni che erano *tenui* dal fregio in su, erano all' incontro

[1] *Op. cit.*, 41-42.
[2] *Op. cit.*, 28.

ragguardevolissimi nelle pareti e particolarmente nel basso ». Ecco infatti come riferiscono sul loro stato e sui lavori fattivi ultimamente: « Abbiamo narrato già come alle pareti fosse stato dato di bianco dovunque. Il primo pensiero è stato rivolto pertanto a togliere pazientemente quello strato. Avvertiamo che già vari anni prima si era fatto qualche tentativo in tal senso, che avea dato luogo a riconoscere che nelle pareti si conservava tuttora almeno una parte di decorazione che spettava al tempi di Alessandro VI ».

« Oggi si è confermato che i muri erano stati arricchiti di ornati eseguiti nel tempo stesso in che si facevano le pitture delle vòlte. Le pareti però non si sono trovate dappertutto nelle stesse condizioni. Nelle prime stanze fino alla quarta inclusivamente, l'intonaco antico esisteva colle sue pitture, benchè squarciato in molti luoghi per la collocazione dei quadri, allorchè le camere divennero pinacoteca, o per l'affissione dei marmi quando furono ridotte a museo, o per l'apposizione degli scaffali quando divennero sede della raccolta dei libri a stampa, o ancora in conseguenza di altri danni. Nella terza stanza però rimanevano soltanto lievi tracce della decorazione, proprio quanto era assolutamente necessario per riconoscere le parti sostanziali del disegno e del colorito. Nella quinta poi, e nella sesta, non esisteva più vestigio di sorta, ad eccezione d'una lievissima traccia sulla finestra settentrionale della quinta. Si è dovuto pertanto applicare ad ognuno di questi casi il metodo di ristauro che risultava il più adatto, a seconda delle varie circostanze. Il lasciare scoperte le pareti dove nulla era rimasto delle antiche pitture sarebbe stato evidentemente una cosa mostruosa. Il rifare però ivi gli intonachi e ridipingerli avrebbe impedito per sempre

la facoltà di accertarsi dello stato in che i muri erano stati trovati ».

« È perciò da approvarsi interamente come più sincero e razionale il partito di ricoprire le pareti delle sale quinta e sesta di tele dipinte da abili maestri, con ornati in armonia colle vòlte, coi pochi avanzi di pittura rimasti negli sguanci delle finestre e coi pavimenti, ottenendosi il doppio vantaggio di non toccare i vecchi muri e di creare una decorazione parietaria che si può togliere e mutare quando si voglia. Nella prima sala, dove gli avanzi trovati non erano in condizione da essere completati, nè potevano essere lasciati visibili come sono stati trovati, senza turbare l'estetica, si sono parimente applicate ai muri delle tele dipinte assieme a bellissimi arazzi. Nella terza stanza le parti rimaste dell'antica decorazione bastavano soltanto per rifare le parti principali del disegno e del colorito, mentre le secondarie avrebbero dovuto lasciarsi interamente in balìa della fantasia del ristauratore. Si è nascosta perciò la parte inferiore con spalliere di legno intarsiate, quasi contemporanee al Pintoricchio, e create pel piano immediatamente sottostante alle sale Borgia. La parte superiore è stata coperta con tele dove si è imitato e completato nel miglior modo possibile quanto era superstite della decorazione originaria ».

« Nelle sale seconda e quarta, quelle cioè dette dei *Misteri* e delle *Arti liberali,* dove gli ornamenti delle pareti erano abbastanza conservati ed offrivano gli elementi sufficienti per completare le parti mancanti, si è eseguito il ristauro in modo che chiunque vi usi la minima attenzione possa distinguere le parti originarie da quelle restituite. Queste ultime sono state condotte seguendo le linee generali del disegno e tracciandone più leggermente, dove occorreva o con

tinte neutre, i particolari, nascondendo con pari sistema gli sgraffi e scrostamenti maggiori. In siffatta guisa si è mantenuta la perfetta autenticità delle porzioni antiche, rimanendo inalterato l'effetto generale della decorazione ».

Ai signori Ehrle e Stevenson è piaciuto di chiamare la prima delle sale borgiane decorate dal Pintoricchio *Sala dei Misteri,* e noi li seguiremo per questo titolo e per gli altri. È divisa in mezzo da un arco che la separa in due crociere rettangolari che formano, a ciascun lato, due grandi lunette, dal Pintoricchio simulate anche nella parete di fronte alla finestra come scompartimento, nel cui peduccio è un angelo in veste verde e gialla che a braccia aperte regge una ghirlanda dorata con lo stemma Borgia e Doms, partito: al primo a un bue passante; al secondo fasciato d' oro e di azzurro [1]. Nel lunettone, sopra la finestra, non ha ripetuto il disegno opposto, bensì espressa una figurazione unica.

Nelle pareti liberate dagli scaffali e dalle imbiancature apparvero abbondanti traccie delle decorazioni primitive, a larghi bordi, con greche e fogliami d'oro e il campo in mezzo color verde pure arabescato d'oro. Negli ultimi ristauri su tali avanzi si compì un lavoro non d'assoluto restauro, ma di « reintegrazione sommaria » armonizzante col resto. Negli scompartimenti sono finte tante nicchie di marmo ad ornamenti policromici, nelle quali erano stati riprodotti varî oggetti e suppellettili sacre [2].

[1] Ehrle e Stevenson, p. 63. — Il marito d'Isabella, madre del Papa, si chiamava « Joffre de Borja y Doms » essendo figlio di Rodrigo Gil de Borja e di Sibilla de Doms ». — Yriarte, *César Borgia,* I, 21-25.

[2] Pare che al tempo del Taja ne esistessero ancora di-

In quelle ridipinte non si è messo nulla, e si è fatto bene. Solo in una si è completato un triregno costellato di perle e gemme e un ricco cofano, dei quali restavano piccole parti. In un'altra poi sono rimaste impronte di splendidi piatti, di vasi e d'un campanello, dorati. Nel timpano d'ogni nicchietta è ripetuto lo stemma.

Parte dell'antico rimane pure nei pilastri, sottoposti al grande arco che divide la sala. In essi sono ornati multicolori su fondo d'oro; e su fondo rosa nei finti semi-pilastri laterali. In una targa in mezzo si legge a stento *Alexander Borgia Valentinus*. Quanti sfregi, quanti colpi accidentali e voluti hanno oltraggiato le eleganti candeliere! Si direbbe che in quel tempo così fortunato per l'arte, si avesse poca cura di ciò che pur si faceva con tanta cura! Nessuna opera, fosse la più maravigliosa e sublime, poteva ancora ammansare la rozzezza e la ferocia di quella gente, dal cui cervello l'arte usciva bella e spontanea come una fioritura di rose. Poco più tardi infatti, quel Giulio II che in gigantesche opere impegnava Bramante, Michelangelo, Raffaello, ecciterà la plebe alla distruzione del palazzo Bentivoglio, il più adorno edificio d'Italia; e quei Bentivoglio, emuli degli Estensi nella protezione degli artisti e nello splendore, infrangeranno la statua del Papa modellata dal Buonarroti! Ma forse la facilità stessa onde le idee e le opere leggiadre balzavano dalla loro mente e dalla loro mano, toglieva loro ogni rimorso ed ogni titubanza nel distruggerle. Erano troppo ricchi perchè potessero sentire il bisogno di economizzare. Siamo

verse. « Le pareti da basso (scrive nell'*op. cit.*, p. 90) son finte di dorate tappezzerie; aperte negli specchi maggiori in varî dipinti armadietti, dentro dei quali restano espressi gli istrumenti e i sacrati arredi per la liturgia pontificale ».

noi, poveri, che dobbiamo far pro d'ogni avanzo di bellezza che i secoli ci hanno tramandato.

Così su quei pilastri, i solchi cominciano a passare quando il Pintoricchio era appena morto da un decennio. Sotto ad alcuni grafiti si leggono le date 1522, 1529, 1541 ecc. Un Giulio da Parma, un Gian Paolo da Milano, un Bandino, un Bonatto offesero primi a tratti di chiodo l' integrità delle mirabili pareti, in cui qualche conclavista del secolo XVIII continuò pure a segnare il proprio nome, mentre i servi o i soldati incidevano sulle banchine marmoree, ai lati delle finestre, forme geometriche di giuochi.

Il largo arcone che, come abbiamo detto, distingue la vòlta in due crociere è decorato tutto, a sbalzo di stucchi e di carta pesta, con poligoni ad ornati includenti quadrati nei quali il bue araldico in rilievo d'oro s'alterna a due corone riunite, raggianti su fondo verde. Lo stesso bue e le stesse corone, altra impresa borgiana, ricorrono nei triangoli delle crociere, le cui costole si ricongiungono in mezzo, in un disco con la stessa impresa inquartata all'altra delle onde d'oro su fondo azzurro. In mezzo alle singole vele è un disco con dentro le mezze figure di *Sophonias, Hieremias, Ioel, Micheas, Malachias, Salomon, Isaias* e *David,* in gran parte malandate, scrostate, poi tormentate da ritocchi, non così però che non si scorgano opera evidente d'aiuti, che secondo lo Schmarsow sarebbero, un pittore senese, pei quattro primi profeti, e un umbro derivato da Fiorenzo, per gli altri quattro. Certo non sono opera del maestro, e in alcuni, come *Ioel, Micheas,* ci si scorge la mano di chi ha lavorato pure nell' *Ascensione* e fa occhi così strani e imbambolati.

Annunciazione. — Presso a una specie d'arco di trionfo con due stanze laterali, adorno di rilievi d'oro

e di festoni di fiori, sta la Madonna inginocchiata con la mano destra al petto e il libro d'oro nella sinistra. Le vola incontro lo Spirito Santo e dall'alto la contempla il Padre Eterno fra una gloria di Serafini. Intanto l'Angelo, inginocchiato, inghirlandato di rose bianche e rosse, col giglio nella sinistra, la destra alzata, le ali cangianti, la veste gialla a maniche verdi e il manto rosso, le *annunzia* il grande evento. Fra lui e la Madonna è un vaso di rose. Ora non vediamo quanto veramente ci sia d' intatto in questo dipinto se non forse qualche piccolo tratto in ispecie della veste dell'angelo, e della testa e delle mani della Vergine. Per la maggior parte è sconciato da mano dozzinale, a grossolane pennellate di colori a tempra e d'oro. Soltanto nelle due figure principali lo Schmarsow vuol vedere la maniera umbra, e nel resto la lombarda.

I signori Ehrle e Stevenson, richiamando alla memoria l'angelo dipinto più tardi nell'*Annunciazione* di Spello, uguale a questo delle sale Borgiane sin nelle vestimenta, concludono « che la paternità delle due opere è indubbiamente la stessa ». Nessun dubbio, se alludono non all'esecuzione, ma al tipo della composizione e al carattere generale della figura, chè derivano certo da disegni del Pintoricchio; dei quali disegni il pittore che dipinse quell' angiolo si dovette pur giovare per l'*Annunziata,* come pel Putto e per la Madonna del vicino *Presepio*, poco diversi da quelli che si veggono nella chiesa di Santa Maria del Popolo, anzi poco diversi da quelli comuni all'arte umbra, e specialmente al Perugino, come si può osservare anche nella *Natività* della sala del Cambio in Perugia, e in quella del polittico di Villa Albani a Roma. La stalla a destra ricavata, secondo il solito, dai ruderi d'un vecchio edificio; le due bestie dinanzi

alla mangiatoia; il Bambino, sul suolo sopra un panno sostenuto al capo da un fascio di tamerici; la Madonna a mani giunte inginocchiata in adorazione; san Giuseppe del pari in ginocchio e appoggiato al bastone; due pastori al di là della stalla; angeli in terra e in cielo, e, in fondo, una larga valle fra monti e boschi con vista di città e di castelli. Ma anche nell'arte di questo affresco poco si può indugiare. Il san Giuseppe è per la ridipintura precipitato senz'altro in pieno seicento; e per poco non gli sono andati dietro i due angeli prostrati e i due pastori.

La zona di mezzo, col Putto ciccioso, gli animali e il paese, è più conservata o, meglio, meno danneggiata. L' *Adorazione dei Magi,* dove lo Schmarsow pel gruppo o corteo di destra riscontra, a ragione, la mano d'un seguace di Sandro Botticelli e di Piero di Cosimo, presenta nella parte architettonica affinità con quella del fondo dell'*Annunciazione,* che lo stesso Schmarsow crede lombarda [1]. Anche questo terzo dipinto che non è certo di mano di Bernardino, ha qua e là sofferto assai. La veste di broccato del primo dei tre Magi è, in basso, tutto un rappezzo, come anche gran parte di quella del giovine Re dritto in piedi col vasetto in mano, e del terzo inginocchiato. Dietro è uno dei soliti paesi montuosi a scogli traforati. Degli

[1] Nella Raccolta Ellesmere di Londra (n. 159) è assegnato al Pintoricchio un frammento di *Adorazione dei Magi* con molti pedoni e cavalieri. Non è sicuramente suo come non sono suoi gli altri due quadretti con lo stesso soggetto e, può dirsi, simili, conservati l'uno nel palazzo Spinola a Genova, l'altro (con lo stemma dei Vitelli di Città di Castello) nella Galleria Pitti a Firenze. È però da riconoscere in questi la mano d' un discepolo del Pintoricchio, di quello forse che nell'appartamento Borgia dipinse nella sala delle Arti Liberali l'allegoria dell'Aritmetica. — Vedi C. Ricci, *La Galleria Pitti* (Bergamo, 1911), tav. num. 3.

angeli che volano in alto restano poco più che le traccie.

D'una stessa mano, tanto nelle figure che nel paesaggio, e nel colorito un po' torbido, ci sembrano quasi tutte, l'*Ascensione* e la *Venuta dello Spirito Santo.* Volti giovanili dal mento aguzzo, vecchi un po' affagottati nelle vesti larghe e affaticate di troppe pieghe, scorci duri e scorretti, mani e piedi dalle dita slogate e nocchiose, aspetti piuttosto rudi, e, nel paese frappe dense agli alberi tondeggianti, cipressi tutti reclinati da una stessa parte, rupi pesanti, a solchi, come se fossero ceppi scheggiati, grevi e scuri uccelli, si presentano in genere nell'una e nell'altra pittura anche con identità tecnica [1]. Non manca però all' autore una certa grandiosità decorativa specialmente nei gruppi d'Apostoli, variamente mossi, che fiancheggiano in una scena, la Madonna inginocchiata su cui scende lo Spirito Santo, dentro una corona di cherubini, e, nell'altra, la finestra della sala su cui si libra il Redentore, in veste bianca, fra i raggi d'oro, nell' iride a mandorla, fra due angeli inginocchiati nelle nubi e una miriade di testine alate, sopra un largo golfo chiuso da monti con borghi e castelli. I due affreschi hanno sofferto assai, ma forse meno dei precedenti.

Solo, in parte degli ultimi due dipinti che ci restano da descrivere, ossia nell'*Assunzione della Vergine* e nella *Risurrezione di Gesù,* si scorge il lavoro del maestro.

L'*Assunzione della Vergine* ha pure patito grossi

[1] Lo Steinmann (p. 52, in nota), attribuisce allo stesso artista il quadro del Louvre con la *Madonna, il Putto e i ss. Giovanni Battista e Gregorio,* di cui abbiamo parlato. Il Venturi, *Le aule dei Borgia,* vede nella *Venuta dello Spirito Santo* anche la mano dello stesso Pintoricchio.

danni e ristauri. Maria, seduta in manto bianco, con le mani giunte, sale al cielo raccolta in una delle solite mandorle, cui in vetta si veggono tre serafini e due angeli, ed ai lati altri quattro angeli, che suonano. Dalla coppia destra di questi ultimi, fatta la debita parte ai ritocchi ond'è cincischiata, non si può escludere assolutamente la mano di Bernardino che si presenta per trattazione, pel colorito opalino delle carni, per la bontà del disegno specialmente nelle estremità, pel modo di pregare e pel tipo. Gli altri due angeli, come il paese, la Madonna e il san Tommaso [1] che sostiene la cinta, lasciatagli da Lei, sulle braccia, ritengono della maniera alquanto peruginesca d'Antonio da Viterbo. Viva nota realistica e cromatica è la figura in veste rossa inginocchiata a destra del sarcofago scoperchiato e tutto fiorente di rose, col berretto dinanzi, in terra. La sua testa (d'uomo adulto, sbarbato, coi capelli come bagnati dal sudore, spioventi sulla fronte) e la punta delle mani, giunte palma a palma, sono le sole parti veramente conservate di lui. Lo studio delle accidentalità personali rivelano il ritratto. Bel ritratto nella sua severità contemplativa d'uomo devoto e imperioso, più solito a comandare e a pregare, che a sorridere; un misto tra il bigotto e l'autoritario, modellato con sapienza e con efficace distribuzione di luci. La facilità ond'è stato affermato da molti che riproduca Francesco Borgia, figlio di Callisto III, tesoriere papale non è condivisa dai signori Ehrle e Stevenson: « Egli, scrivono, quando il Pintoricchio cominciava a lavorare nelle sale Borgia,

[1] Ehrle e Stevenson (p. 63) riscontrano questa figura con quella consimile di un trittico già nella Biblioteca Vaticana ed ora nella Pinacoteca, ricordato anche dai signori Crowe e Cavalcaselle, opera indubbiamente della scuola e non del maestro.

era semplicemente cubiculario; divenne quindi tesoriere generale e vescovo di Teano. Nelle vesti infatti niun distintivo scorgesi che dimostri apertamente la dignità cardinalizia. Se però una tale congettura non è impossibile, d'altra parte, convien confessare ch'essa non è neppure molto probabile ».

Passiamo finalmente all'affresco più ammirato della sala, a quello che rappresenta Alessandro VI che adora il Cristo risorto, opera per la massima parte del Pintoricchio. Non sua è però la figura del Cristo, ravvolto nel bianco sudario, coi piedi nelle nuvole, il vessillo nella sinistra, la destra alzata benedicente, soffuso nei raggi e nelle borchie d'oro della mandorla cinta di serafini. È una figura greve, dura, e per giunta molto ridipinta come parecchi dei Serafini e gran parte del paesaggio: cose in cui è forse da ricercare la mano d'Antoniazzo. Nel mezzo di questo si vede una schiera di piccoli cavalieri e soldati trattata come a chiaroscuro; a destra, presso uno scoglio, una donna con due bambini che sembra la solita figura simbolica, della Carità; a sinistra, verso le torri di una città, un altro cavaliere assai ben disegnato e un pedone dietro, e dietro ancora un uomo disteso che dorme; poi più avanti una figurina di turco vestito di rosso, e finalmente all' estremità sinistra un soldato in maglia, che si vede di schiena, sotto altissime rupi.

Al di là dell'arca scoperchiata, che poggia sopra zampe leonine, un soldato, col manto rosso cupo e l'alabarda, guarda trasognato in alto. La sua testa sembra a dirittura levata agli affreschi di Melozzo che si trovavano nei Santi Apostoli ed ora sono in parte nella sacrestia di San Pietro. Le altre quattro figure sono certo ritratti, chè se nessuna contestazione può sorgere per la imagine del Papa, ci pare che il tipo, il costume, la leggiadrìa e la grande gio-

(Fot. Alinari)

ALESSANDRO VI.

Particolare della Risurrezione di Gesù Cristo

Roma - Vaticano - Appartamento Borgia

vinezza delle altre tre debba facilmente persuadere che non possono esser sorti nell'idea del pittore come soldati in genere alla guardia del sepolcro, soldati che si solevano dall' arte dipingere adulti, forti, rozzi, con volti sinistri. E la presenza d'Alessandro ci fa pensare che rappresentino i tre figli maschi, che gli vivevano allora, in età assolutamente corrispondente [1].

Egli infatti ebbe, da Vannozza Catanei, una femmina (Lucrezia) e quattro maschi; ma uno di questi, Pier Luigi, quando il Pintoricchio dipingeva questa sala, era morto da poco meno di un lustro. È vero che Alessandro ebbe anche un quinto maschio da Giulia Farnese, ma qualche anno dopo compiute le decorazioni che descriviamo. Dunque proprio tre erano nel 1493, ed altrettanti sono quelli che vediamo nel dipinto. Quello più a destra, con gravi piaghe di ritocco, vestito di un corpetto rosso e manto turchino (colori araldici borgiani) lumeggiato d'oro con ricchi sandali ai piedi, si volge indietro come chiamando altri a vedere il prodigio dell'urna vuota e scoperchiata. Egli dimostra una ventina d'anni, età che precisamente contava Giovanni, il quale, come ognuno sa, fu nel 1497 tragicamente soppresso dal fratello Cesare. E questi gli è qui ritratto dinanzi, inginocchiato con la gamba sinistra, bell' adolescente, circa diciottenne, con lunghi capelli biondi. Regge, con ambedue le mani, un' alta alabarda a borchie d'oro; ha calze, corpetto e berretto rosso tutti toccati di ceci dorati. Dal corpetto discende sulle coscie una

[1] È notorio che i titoli ecclesiastici ond' erano investiti, non toglievan loro di vestire civilmente e militarmente e di prender moglie! Lo dimostrano i ritratti di Cesare, che pur era arcivescovo di Valenza, e il fatto che Jofrè arcidiacono e canonico, pur di Valenza, sposò poco dopo Gancia d'Aragona.

lieve maglia di ferro, bordata d'oro. Ma di fronte all'arca giace dormendo, reclinato sullo scudo, un ben più bello e misterioso giovinetto che dev'essere Jofrè, nato nel 1481. Egli è in tutta armatura con schinieri, corazza, maglia; soltanto porta sul capo un berrettino rosso donde si sprigiona l'onda dei capelli biondi. La ricca spada dall' aurea vagina gli sta vicino, in terra. Ma perchè v'è pure una vetta d'alabarda con la scure dalla punta spezzata? Ma perchè, su tutto, ha la corazza infranta sul petto, e nello squarcio, corrispondente al cuore, si scorge un' imagine di giovine col berretto in testa, la veste fermata da piccoli lacci, il bavero, il berretto, sì che per forma e colore non si può pensare che rifletta l' aspetto di alcuna delle due figure che gli stanno davanti? E tutto, esaminato da noi direttamente e da presso, si mostra intatto da ogni ristauro e fuori d'ogni incertezza, quantunque nessuno (che noi sappiamo) ne abbia scritta o stampata parola in proposito. Avrebbe il pittore con quell'espediente introdotto nel dipinto anche l'effigie di Pier Luigi, l'altro figlio d' Alessandro, morto bensì, ma come rimasto nel cuore del più tenero dei fratelli? Certo nessuna allusione a delitti è consentita — perocchè la carriera criminosa di Cesare s' iniziò dopo — nè dentro le aule stesse dei Borgia sarebbe stata possibile! Ma nemmeno a uno scherzo del pittore possiamo pensare in questa scena cui è presente il Papa. E poi, perchè la scure ha una punta spezzata? Purtroppo nella strana allusione non si penetrerà mai, come in tanti altri misteri borgiani!

Ed eccoci alla notissima figura di Alessandro VI, inginocchiato in atto di adorazione, col triregno e le due striscie dell'infula deposte a terra. Il manto, di broccato d'oro, è tutto gemmato al bordo, ma solo

(Fot. Anderson)

JOFRÈ BORGIA

Particolare della Risurrezione di Gesù Cristo

Roma - Vaticano - Appartamento Borgia

presso alle spalle e un po' ai piedi è originale e riccamente trattato; tutto il resto è malandato e male ritoccato. Però sono mirabili le mani in fini guanti chiari, e, su tutto, la testa di profilo, col grigio della barba e dei capelli rasi di fresco, e le carni rosee e molli. Ed è da notare che, come mostra l'incassatura dell'occhio e le pieghe della guancia, questa testa riceve la luce un po' dal basso, tantochè è da ritenere che il Papa medesimo abbia *posato* sul ponte dove stava il pittore.

Al tempo di questo ritratto, egli aveva già sessantadue anni; ma vi si dimostra ancora ben vigoroso, e tale da confermare le descrizioni sincrone di Girolamo Porzio, di Giasone Maino ecc. [1], e da spiegare il grande ascendente che esercitava su Giulia Farnese, la quale aveva avuto di lui, solo un anno prima, una bambina (chiamata al battesimo Laura) e poco curandosi d'esser detta con dura satira *Sposa di Cristo*, conviveva insieme a Lucrezia, figlia del Papa e di Vannozza, nel palazzo di Santa Maria in Portico. Nessuna meraviglia dovrebbe dunque fare che anche il ritratto di lei si trovasse dipinto in queste sale, come pretesero il Vasari e un interpolatore del *Diario* dell' Infessura. Ma gli errori di costoro, più che ogni altra riflessione d'ordine morale [2], ne rendono inutile la ricerca. Infatti il Vasari scrive che il Pintoricchio « ritrasse sopra la porta di una ca-

[1] « *Statura procerus, colore medio, nigris oculis, ore paululum pleniore* ». « La sua salute, è rigogliosa; egli sopporta più che si possa immaginare fatiche d'ogni specie. È straordinariamente facondo e ogni modo men che civile gli ripugna ». Così il Porzio; ed il Maino: « L'elegante aspetto, la fronte serena, lo sguardo regale, il viso esprimente insieme liberalità e maestà, la geniale ed eroica compostezza di tutta la persona ». — Cfr. Gregorovius, *Lucrezia Borgia*, p. 9.

[2] Aubert, artic. cit. del *Kunstbladet* di Copenhagen.

mera, la signora Giulia Farnese nel volto d'una Nostra Donna e, nel medesimo quadro, la testa d'esso papa Alessandro che l'adora »[1]. Ma noi troviamo invece che questi adora il Redentore! Così l'altro scrittore dice che il ritratto di Giulia si vedeva in una sala della torre Borgia[2]; mentre nella torre non si trova nessuna effigie di Madonna, e molto meno nessun ritratto! È vero che sopra una porta, della sala seguente, e in un tondo è dipinta una Madonnina col Putto inghirlandata di serafini; ma produce il solito tipo delle Madonne di Bernardino, di circa quel tempo, come ad esempio, di quella di San Severino, e di quella della *Visitazione* della medesima sala; nè presenta nessuna accidentalità o caratteristica fisionomica.

La sala che abbiamo tentato di descrivere è nel suo complesso d' una ricchezza e d' uno splendore sconfinato, eccessivo, e davvero sorprende che qualcuno possa pensare che la semplicità d'alcune composizioni fosse ricercata allo scopo di far riposare l'occhio[3]. L' occhio, qui, dal pavimento alle vòlte, non riposa in nulla, e se qualche temperanza si trova nel disporre le figure senza addensamento, si deve tutto al modo semplice, quasi umile, di comporre della scuola umbra, che talora raggiungeva sino la povertà, e, non trovava di meglio che ripetersi, pur d'evitare ogni tumulto di folle, così dilette all' arte toscana. Del resto, dove non ha messo figure, ha messo ar-

[1] III, 499.

[2] *Diario della città di Roma* di Stefano Infessura edito da Oreste Tommasini, (Roma, 1890), p. 293, nota. — Cfr. anche il *Diario* cit. del Burchard, II, p. 85, nota 1.

[3] Steinmann, 51. — I signori Ehrle e Stevenson, p. 62, considerano come rotta l'unità d'azione nell'*Adorazione dei Magi* perchè uno di questi non guarda il Bambino e sta *in una posa teatrale*. In tal caso, tutta l' arte dalla Rinascenza in poi si potrebbe considerare senza « unità d'azione » !

chitetture, ornati, rupi, alberi; ha disseminate corone, raggi, onde, buoi, svincolandoli dalle targhe in cui li aveva confinati e ristretti l'araldica medio-evale; e su tutto ha diffuso, come una immensa nevicata di falde d'oro che si sono deposte sulle vesti, sui manti, sulle corazze, sugli elmi, sui triregni; nelle aureole dei santi e sulle ali degli angeli; sulle erbe, sulle fronde, sui monti, sugli edifici, sugli animali, raggiando d'ogni parte come per cacciare un po' di luce nella oscurità paurosa delle anime dei Borgia.

Il Pintoricchio lavorò assai di più nella sala seguente detta *dei santi,* dove è penetrata pure una composizione, che, di sua natura, doveva esser dipinta nella sala precedente, tra gli episodi della vita della Madonna; intendiamo dire la *Visitazione,* opera sicura e in tutto (noi crediamo) del maestro. Occupa la lunetta un bel loggiato che corrisponde in aperta campagna, sorretto da pilastri a grotteschi (in uno dei quali si legge ALEX.) con archi di tutto sesto, frammezzati da eleganti medaglioni figurati. Dall'alto della terrazza si sporge e guarda in basso una giovine bionda, cui sta vicino una vecchia che trae « alla ròcca la chioma ». A destra, sotto il loggiato, si svolge una graziosa scena familiare. Giovani donne, in costume del tempo, o dritte o sedute su bassi sgabelli, filano o ricamano; una donna, avanzata negli anni, opera al telaio; un bambinello biondo, di bel profilo, insegna ad un cagnetto bianco di reggersi sulle gambe posteriori; e dietro a loro l'antico Zaccaria passeggia leggendo quietamente. Al di là del portico, nei campi, si veggon giovani combatter d'armi, ed uno già ferito e caduto. Così, nelle varie figure, è riassunta la vita d'allora: giuoco ai fanciulli, lavori domestici alle donne, studio e preghiera ai vecchi, e pei giovani la guerra! Lo stato di deperimento e i

ritocchi qui non sono lievi, nè sono lievi sull' altra parte della pittura; ma tutt'insieme, questa scena mostra il valore del maestro, e consente che la si accosti, più d'ogni altra, agli affreschi d'Aracoeli, in ispecie pel grazioso gruppo, che resta dietro a san Giuseppe, di eleganti figure di giovani biondi, un bimbo in camicietta bianca, che stringe fra le braccia una panocchia di granturco, fratellino ai putti d'Aracoeli e del *Viaggio di Mosè* nella Sistina, una adorabile giovinetta vestita di turchino, procedente sollecita con un cesto di frutta nel capo. Sono da vedere tra le figure descritte dei ritratti? Ma chi aiuta nella identificazione? Certo qua e là si presentano testine tipiche tanto diverse nei tratti da quelle di pratica come qui il san Giuseppe che s'appoggia al bastone con languore, bene esprimendo la stanchezza del viaggio fatto, la Vergine assai fine e santa Elisabetta così maltrattata dai restauri. Il fondo con altre figure ed un canale rivela qualche oltraggio non molto antico.

Più semplice è la scena di *sant' Antonio* e *san Paolo primo eremita nel deserto,* legata alla tradizione artistica così fortemente da farsi risentire in tanti dipinti per tanti secoli.

Chi non ritrova la stessa composizione nella predella della tavola di Luca Signorelli custodita nella Pinacoteca di Perugia, e nel quadro di Girolamo Savoldo esposto nelle Gallerie di Venezia? Chi non la rivede seguìta, quasi con rispettosa religione, sino a mezzo il Seicento, benchè in forme larghe e poderose, nel quadro del Velasquez al Museo del Prado di Madrid? Anche in esso i due grandi solitari, siedono calmi, l'uno di contro all'altro, ai piedi della rupe scoscesa, traversata dal nero volo del corvo! E bisogna riconoscere, che rispetto al tempo e alla stessa arte del Pintoricchio,

le due figure (che a lui si debbono incontestabilmente) sono piene di solennità e d'austerità. Sant'Antonio nel manto scuro soverchiato dal cappuccio bianco, e san Paolo vestito di stuoia ritessuta di palma, con le scarne braccia nude; ambedue con lunga barba bianca, con volto dimagrito e lo sguardo intento e ardente, si dividono d'accordo il pane portato dal corvo, che già fende l'aria per rinselvarsi. E tra di loro mormora la fontanella, e su di loro s'erge maestoso uno degli scogli traforati, così ripetuti dal maestro, che qui ha potuto elevare gigantesco nell'acuta lunetta, appendendovi anche la campanella conventuale. Lo Schmarsow ha scorto nei due compagni o discepoli di sant'Antonio, che s'avanzano da destra, l'opera di un seguace di Luca Signorelli; ed il Venturi, nelle tre demoniesse di sinistra, ch'ei chiama « tre Grazie » quella d'un allievo del Perugino; e sta bene. Ma noi crediamo che, per queste ultime, allo stesso Pintoricchio si debba, se non anche parte dell'esecuzione, certo il disegno, tanto nell'atteggiamento della persona, nel costume, nell'acconciatura dei capelli esse si dimostrano creature del maestro. È vero però che i particolari tecnici dalle curve ad *omega* delle pieghe, ai toni del colore, differiscono da quelli di lui, e tengono piuttosto della maniera del Perugino [1].

Le tre demoniesse hanno volto formoso e gentile, le labbra strette e sporte come per scoccar baci, le vesti varie e vivaci di colore e ricche di ornamenti, le mani fine e signorili, avanzate con grazia (una regge un cofanetto); ma invece di piedi hanno artigli di

[1] Lo Schmarsow (p. 43) dice che l'Helbig scoprì sulla rupe le lettere *G. Baz.* Ma nessuno ha più riveduto quei segni che si pensava alludessero al Sodoma (Gio. Ant. Bazzi)!

uccello rapace, dalle loro teste si sprigionano tortuose corna, e dalle spalle ali verdi di pipistrello (segni del vizio sin dall' arte giottesca). Esse vengono lusinghiere e tentatrici, consigliandosi sul modo d'attacco, mentre sant' Antonio, sollevando calmo la destra parla di cose divine col suo compagno.

Un esame un po' paziente del *Martirio di san Sebastiano* avrebbe distolto dalla loro opinione quanti l'hanno ritenuto eseguito dal Pintoricchio, al quale è forse da attribuire la buona disposizione dell' ampia scena e il disegno, tranne che (come vedremo) per la figura bellinesca di giannizzero seduto a terra con le gambe incrociate. Intanto l'ignudo san Sebastiano (legato alla colonna, di contro a un rudero di muro antico presso altri frammenti marmorei) pel disegno, e specialmente per l'esecuzione dei capelli ricci, trattati a luci staccate e convulse, per la forma dalla bocca stretta ed arcuata, e per lo sfilacciamento col quale è dipinto il volto, si rivela, per noi, della mano d'Antonio da Viterbo che dipinse nella *Sala dei Misteri*, nell'*Assunzione* (si guardi la figura del san Tommaso) ecc. E non è possibile negare la derivazione diretta di questo san Sebastiano da quello del Perugino dipinto a Cerqueto. La stessa maniera si riscontra nel primo saettiere biondo a sinistra (il più bello) ed in quello a destra visto di schiena. Gli altri infatti si ritengono d' una mano inferiore, che dalla sottigliezza delle forme non sa ottenere eleganza. Goffo infatti è, senz' altro, l' arciere in costume da guerriero antico, che si porta una mano alla fronte e che chiude la scena a sinistra.

La tradizione vuole che san Sebastiano sia stato martirizzato sul Palatino. Da ciò forse è derivato l'uso di molti pittori (e non del solo Pintoricchio) di riprodurre nel fondo Roma, e in ispecie archi di trionfo

o il Colosseo [1]. Così si possono vedere i due *san Sebastiani* del Mantegna e, su tutti, quello di Bartolomeo della Gatta che si trova a Città di Castello, attribuito a Luca Signorelli, e che oltre alla vista d'un arco e del Colosseo, presenta altri punti di contatto con questo delle sale Borgia, nella varietà degli atteggiamenti degli arcieri, dei quali chi tende la balestra, chi la fornisce di freccia, chi mira, chi saetta. Ma nel dipinto delle sale, tutto ciò risulta più vivo ed efficace, perchè i martirizzatori non sono costretti a stare addossati al martirizzato, ma possono mirarlo e dardeggiarlo con maggiore spazio, un po' da lontano, sì che la scena prende ampiezza e naturalezza.

Ma nel fondo, oltre al Colosseo e più a destra, sopra un'altura, sorge una chiesa. Alcuni si sono domandati se l'artista ha voluto rappresentare la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo. Ora è più facile pensare che meglio sorridesse all' artista l' idea di rappresentare la chiesa del santo cui è dedicata la pittura. Poi a sinistra si vedono anche degli scogli e una larga valle solitaria, ed alberi, e una schiera di soldati e nel cielo un angelo che reca la corona del martirio, e, secondo l'uso pintoricchiesco, vari uccelli, fra i quali il solito falco che ghermisce un germano, mentre una sinistra civetta appollaiata sopra una finestra presso il santo stride sinistramente, annunziandone la prossima morte.

Il giardino di Joachim in Babilonia occupa la lunetta seguente, cinto da un rosso muricciolo e da una siepe di rose intessuta di canne d'oro. Sull'erbe e sui fiori (nei quali hanno lavorato anche cattivi giardinieri moderni !) stanno meriggiando tranquillamente

[1] Il Colosseo si vede dal Pintoricchio riprodotto ancora in un medaglione del Palazzo Colonna, e in un chiaroscuro d' una cappella in Santa Maria del Popolo. Anche il Sodoma, per tacer d'altri, ne mise un' importante riproduzione in un dipinto a Sant'Anna in Camprena presso Pienza.

un capriolo, un cervo, diversi conigli, una lepre e una scimmia alla catena. Il bagno dove *Susanna*, gentile figliuola di Helcia e casta moglie di Joachim, voleva discendere, è qui rappresentato da una magnifica fontana che sale restringendosi al vertice della lunetta, come gli scogli nella figurazione di sant'Antonio e di san Paolo, e la torre in quella vicina di santa Barbara. La vasca inferiore, ottagona, fissata su due gradini, splendida d'ornati su fondo turchino, profilata di stucchi, è piena d' acqua, donde esce e s' inalza il ricco candelabro reggente due conche sulle quali si trovano tre puttini a rilievo dorato: due nella maggiore con cornucopie e l'altro in vetta, scherzante con un delfino come alcuni antichi e il notissimo del Verrocchio. I due vecchi giudici del popolo, pieni di cattivo desiderio, sono piombati addosso a Susanna, tostochè l' hanno vista sola, nell' atto di spogliarsi, già libera della sopravveste d'oro e delle pianelle, con la sola vestaglia turchina. I vecchi la vogliono spogliare del tutto. Uno a sinistra la tiene stretta perchè non opponga resistenza; l'altro tenta levarle la veste e già scopre la camicia nel braccio e sulla spalla sinistra. Il loro atteggiamento rivolto evidentemente a questo scopo, basterebbe per noi a sfatare la leggenda che il Pintoricchio dipingesse Susanna nuda e che la veste turchina sia stata aggiunta dopo, per pudore; ma chi voglia altri argomenti, consideri anche che il profilo e alcune pieghe delle vesti si vedono grafite nel muro per l'affresco quando l'arricciatura era ancora umida, e che la stessa santa, in un episodio del fondo ha veste della stessissima forma e colore [1]. Uno dei « vecchioni » porta ricco

[1] Alcuni si sono ostinati nella falsa opinione vedendo che la tinta turchina non è a fresco, ma cede al contatto delle mani. L' *oltramarino* antico si trova sempre dato a corpo, sia per

(Fot. Anderson)

SUSANNA

Roma - Vaticano - Appartamento Borgia

costume di broccato d'oro, scarpe celesti e il manto rosso che si agita nel moto incomposto. La sua faccia ha un sentimento insolito nelle cose del Pintoricchio, cui pure appartiene il gruppo di queste grandi figure. La faccia mostra ad un tempo avidità negli occhi e sforzo nella contrazione della bocca: avidità nella brama di lei e sforzo per vincere la resistenza ch' ella oppone tendendogli contro rigidamente un braccio. Il gruppo nell' insieme è composto con molta energia. A terra giace una borsa donde escono monete d'oro. Si direbbe un' offerta disonesta da lei rifiutata e gettata via. Ma il pittore in tal caso si sarebbe tenuto un po' troppo ai metodi cortigiani dei suoi tempi, che la Susanna antica era ricchissima e i due vecchi volevano quel che volevano con la violenza.

Nel fondo sono due minori scene nelle quali è da riconoscere per la sollecita sicurezza dell'esecuzione e soprattutto pel tipo delle figure, la maniera del Pintoricchio. A sinistra si scorge Susanna, che, calunniata e condannata, vien spinta a pugni e a calci, tra cavalieri, soldati e popolo, al supplizio, mentre il fanciullo Daniele accorre ed arresta il capo dei guerrieri, gridando l' innocenza di quella figlia d' Israele. Dall'altra

economia, perchè, mentre era costosissimo, il muro bagnato ne assorbiva troppo; sia perchè essendo renoso, mal si usava a fresco, e non si stendeva e si macchiava. Il suo enorme costo era causa che i committenti s' impegnassero di fornirlo all'artista specificando ciò nei contratti, e che talora nuovi pittori lo raschiassero dai vecchi dipinti per servirsene ancora. Il Cennini lo chiama « nobile, bello, perfettissimo » e insegna il modo di contraffarlo « *lavorando in fresco* » (*Il libro dell'arte*, Firenze, 1859, pp. 37 e 55). Così in tutti i trattati è considerato come il più prezioso dei colori (*Il libro dei colori*, Bologna, 1887, pp. 3-69 ecc.). Anche negli affreschi di Spello e di Siena il Pintoricchio usò l'oltremare a secco; anzi nel contratto per le pitture di Siena ei volle dichiarato prima e per due volte ch' ei potea ritoccarle « a secco ».

parte i due vecchi libertini e calunniatori, ignudi, legati per la schiena ad un tronco, soffrono l'oltraggio e il supplizio meritato, tra una folla d' uomini e di putti che scagliano loro dei sassi.

Solo il paese dal cielo azzurro, solcato da grandi uccelli, digradante in chiaro sull'orizzonte, chiuso da monti e da boschi di bei tòni armonici, coi soliti scogli traforati e lumeggiati d'oro, rivela chiaramente l'opera d'un seguace. Pel resto non sentiamo la necessità di dover pensare al Sodoma, come fa lo Schmarsow che ne vede la mano negli animali e nella veste di Susanna [1] o ad altro aiuto come fa lo Steinmann per le figurazioni in lontananza [2].

A *Barbara*, altra giovane e leggiadra santa (Alessandro VI si compiaceva della bellezza femminea anche santificata!) è consacrata la lunetta che segue. Sorge in mezzo la torre, goffa, brutta, di tinta fosca, con ruvido sprone, le tre finestre che la santa vi fece fare, secondo la leggenda [3] per allusione alla Trinità, ed il crepaccio che a lei consentì miracolosamente di fuggire. E Barbara fugge. La sua veste e i suoi capelli biondi sono investiti dal vento, ed anche dai ritocchi! Ma le piccole mani giunte e il tenero volto e lo sguardo sollevati al cielo, con atto d' umile ringraziamento, le dànno una grazia e una dolcezza incantevoli. Il padre con la spada sguainata esce per inseguirla e, non vedendola, procede per via diversa seguìto da due soldati. Nel fondo montuoso e traversato da un bel corso d'acqua, opera d'allievo, si scorgono due figurazioni minori: da un lato, il padre che chiede ad un pastore

[1] Pag. 41.
[2] Pag. 62.
[3] Iacopo da Varagine, *Leggenda aurea* (Breslavia, 1900, p. 900.

notizie della figlia fuggiasca; ed il pastore, che, per la sua delazione, già biancheggia, come la vicina mandra, per convertirsi in pietra; dall' altro santa Barbara con santa Giuliana, che subì il martirio nello stesso giorno di lei, e che in qualche leggenda le è ricordata insieme. Rispetto alla parte decorativa di questa scena, come dell'altra maggiore di santa Caterina, non è possibile disconoscere — a parte la forma aspra — la giustezza d' una osservazione del Vasari.

« Usò molto, egli dice, Bernardino di fare alle sue pitture ornamenti di rilievi messi d' oro, per sodisfare alle persone che poco di quell' arte intendevano, acciò avessono maggior lustro e veduta: il che è cosa goffissima nella pittura. Avendo, dunque, fatto in dette stanze una storia di santa Caterina, figurò gli archi di Roma di rilievo, e le figure dipinte, di modo, che essendo innanzi le figure e dietro i casamenti, vengono più innanzi le cose che diminuiscono, che quelle che secondo l'occhio crescono; eresia grandissima nella nostra arte » [1].

Ora, senza parlare di goffaggine e d'eresia, noi diciamo che la cosa in fatto non è troppo piacevole. Nella grande scena di santa Caterina la si avverte meno perchè i rilievi, ricevendo la luce di fronte, non gettano ombre o sbattimenti sulle figure che dovrebbero presentarsi sui piani avanzati; ma nella lunetta di santa Barbara ciò avviene e disturba.

Lo stipite rilevato della porta della torre getta ad esempio, l'ombra sulla spalla e sul gomito d'uno dei soldati; ne confonde la posizione rispetto alla prospettiva arretrandolo sino al muro della torre invece di farlo sembrare assai dinanzi e staccato.

Il dipinto più celebre, non solo dell'appartamento

[1] III, p. 499.

Borgia, ma di tutti quelli del Pintoricchio, è certo la *Disputa di santa Caterina* coi cinquanta filosofi raccolti dall' imperatore Massimino. Si vuole che il grande campo lasciato dal Papa al pittore per tale rappresentazione si debba al fatto esser quella santa d'Alessandria protettrice di chi reca il nome di Alessandro! Chi veramente abbia, tra il Pontefice e gli storici, giuocato di parole non sappiamo, e poco importa sapere. Santa Caterina è protrettrice dei bastardi, ed Alessandro aveva ben ragione di raccomandarsi a lei, pe' suoi figli! La scena si svolge in una ampia vallata in vista dei monti azzurri digradanti al mare, coi soliti scogli e coi soliti alberi minuti, lumeggiati d' oro, in fondo taluni anzi completamente dorati con dolcezza autunnale, sotto il cielo sparso d' uccelli e radioso pel disco del sole rilevato nell'orizzonte in un fine pulviscolo pure d'oro. Nel mezzo sorge un grande arco imitato da quello di Costantino, come nella *Consegna delle chiavi* del Perugino, poi nel *san Sebastiano* di Bartolomeo della Gatta ecc. per non uscire dagli umbro-toscani. Quest'arco ha colonne corolitiche, basi, capitelli, cornici, statue sovrapposte alle colonne e il bue in vetta, fra i candelabri di stucco o cartapesta dorata, che tanto infastidiva il buon Vasari; dipinti invece a chiaroscuro di tono cupo-rossastro come il porfido, i medaglioni, i fregi, e i due rilievi rettangolari, laterali all' iscrizione PACIS CVLTORI. Così il Pintoricchio eternava qualcuna delle splendide macchine alzate nell' agosto 1492 per la coronazione di Alessandro; che anche allora s' eran fatti archi trionfali e la figura del toro era apparsa qua e là o presso a quella simbolica di Roma o come fonte che gettava acqua e vino [1]. E noi

[1] Gregorovius, *Storia di Roma* cit., VIII, 368.

(Fot. Anderson)

S. CATERINA D'ALESSANDRIA

Particolare della Disputa di Santa Caterina

Roma - Vaticano - Appartamento Borgia

crediamo davvero che questa popolosa composizione con tutte le sue figure d' animali, di donne, di fanciulli, di gentiluomini, di cavalieri, e i suoi vari e splendidi costumi, e l' arco e il trono e i segni araldici, possa meglio d'ogni descrizione di storico, offrir l'idea d' una parte di Roma nel magnifico spettacolo di quelle feste in cui « lusso, gusto artistico, servilità andarono a gara per divinizzare lo spagnuolo Borgia ».

La scena della *Disputa* è scompartita in due grandi gruppi laterali che si diradano verso il mezzo lasciando il campo a poche figure. Una, fra queste, di sapiente o filosofo, veduta quasi di schiena, con manto giallo, veste turchina, berretto e scarpe rosse (tutto piuttosto malandato) indica il passo d'un libro sostenuto da un giovine paggetto dai lunghi capelli biondi, vestito con eleganza, ma tormentato da cattivi ritocchi, come pure i due soprastanti savi, l' uno in manto rosso, l'altro in veste bianca a ricami d' oro.

Presso al paggio sorge la snella figura della santa anch'essa singolarmente malmenata quantunque l' opera perversa di chi la ritoccò non abbia tolta interamente la prima soave apparenza all'aria tra dolce e attonita del volto, come se discutesse per una forza inconscia o per suggerimento superiore. La sua faccia e i suoi occhi sono fissi in Massimino; la sua bocca sembra schiudersi piuttosto a sospiri che a parole: la sua carne ha una trasparenza alabastrina che sembra sfumare, fondersi nel biondo dell'abbondante capigliatura che le copre le spalle. La sua corona di rilievo è quasi perduta e malamente ritoccate sono le mani, in atto di fissare sulle dita la questione [1]; e la veste turchina a fiori e a nodi d'oro

[1] I signori Erhle e Stevenson a p. 66 scrivono: « Il gesto onde ella enumera i suoi argomenti colle dita è forse

col petto ricamato a cuore, e le maniche di stoffa cordonata con gli sbuffi al gomito e il manto rosso, hanno pure risentito il tormento di cattive mani. Alcuni largheggiando nell' interpretazione delle parole del Vasari, o nelle congetture credono che nella deliziosa figura il Pintoricchio abbia ritratta Lucrezia, ma questa allora non contava che tredici anni e quella ne dimostra una ventina!

Meno tormentata è la figura del turco di pieno prospetto (col turbante bianco, la veste bianca a fiorami turchini e rossi, le mani, mal rifatte, alla cintura e il manto sporco di restauri) che sta ritto al di là degli scalini del trono di Massimino, e che rivedremo negli affreschi della Libreria del Duomo di Siena. Presso di lui sta un paggetto con la testa reclinata come di solito, e regge la spada dell'imperatore. Lo sovrastano altre quattro figure d' uomini, tre assai ritoccate e la quarta, che è un moro, rifatta del tutto. Il trono di Massimino su tre gradini di marmo arabescati d'oro, sui quali sono deposti alcuni libri è in parte ricamato di rilievi d'oro su fondo reticolato *alla musaica* [1], con grifi, sfingi e in mezzo la testa del bue. Il dossale retto da piccoli pilastrelli, ha stoffa bianca, rossa e verde. Massimino, dalla barba acuta e dai capelli lunghi, siede con posa disinvolta e con la faccia attenta, su questo trono. La sua veste splende d' ornamenti e di riflessi d'oro. È inutile che diciamo che in questo uomo d'una trentina e più d'anni si è

imitato dalla santa Caterina di Masaccio a San Clemente ». A parte che gli affreschi di San Clemente sono di Masolino da Panicale, è da notare che quel *gesto*, che già si trova nell' arte bizantina, è comunissimo pure nella giottesca.

[1] È notevole, dicono Ehrle e Stevenson, che, per guidare l' opera dei suoi garzoni, ivi fu scritta e leggesi tuttora la parola *Musaico*.

(Fot. Anderson)

TURCO

Particolare sulla Disputa di Santa Caterina

Roma - Vaticano - Appartamento Borgia

voluto conoscere Cesare Borgia che nel 1493 ne aveva come s'è detto, diciotto appena! Questa smania dei riconoscimenti travolge del resto anche i migliori critici, e lo vedremo. Intanto avvertiamo che la figura dell' imperatore è tutta patita come la maggior parte di quelle che stanno in alto e quasi in penombra dietro il trono ed anche in quella di « greco » che fiancheggia il trono dalla parte di chi osserva ed ha berretto rosso a bordo turchino, veste gialla fiorata, manto rosa, calzari rossi a legaccie d' oro. Benchè d'aria più severa e più profonda egli è però distratto, anzi svincolato dalla scena, come il turco che gli sta opposto, alla sinistra del trono; due figure che nel costume, nella forma, nel sentimento pittorico, nella stessa loro posa di pieno prospetto, così estranea a tutta la composizione, sembrano balzate là da un altro mondo, come con giustezza ebbe a dirci anche Lodovico Seitz. Ora effettivamente sono due intrusi dall' arte veneziana piombati in piena arte umbra, (come l'altro orientale che, nell'affresco di fronte, ordina e regola il martirio di san Sebastiano) non certo Andrea Paleologo e Djem, come i signori Ehrle e Stevenson hanno creduto di poter « identificare con sicurezza » [1] salvo che non intendano ritratti *allusivi* o immaginari, anzichè reali [2].

Nell' Istituto Städel di Francoforte sul Meno esiste un disegno rispondente alla figura del « greco ».

[1] Pag. 66. Chi ha un coraggio di leone nel... riconoscere le persone ritratte nei volti e riconoscere la mano dei pittori nelle varie parti dell' appartamento è Boyer d'Agen (*op. cit.*, pp. XLVI-IL ecc.). Nel re con gigli dell'*Adorazione dei Magi* vede sino Luigi XI e sa che per le sale *del Credo* e *delle Sibille* ha fatto i disegni Benedetto Bonfigli.

[2] Infatti il Pintoricchio, parecchi anni dopo, ripetè, come vedremo, la figura del turco di prospetto per rappresentare il Turchetto.

Un altro, rispondente all' altra figura di « turco » si trova al Museo del Louvre; un terzo disegno infine rispondente alla figura di giannizzero, seduto in terra nel *Martirio di san Sebastiano*, si conserva al British Museum [1]. Solo questo però è un originale, tratteggiato con finezza, anzi con fusione, dove le pieghe diritte e semplici consentono larghi spazi tranquilli; mentre il tipo sfugge ai consueti dell' arte pintoricchiesca o meglio, in genere, dell'arte umbra. Gli altri due, pur rivelandosi derivati dalla stessa maniera, non si possono nella stentata povertà dell' esecuzione considerare altro che copie. A questi tre disegni se ne accostano altri consimili: uno, originale anch' esso, del British Museum di donna turca seduta a terra [2], e tre altre copie dure e fredde, di un turco dalla faccia stolida a bocca semiaperta, e d' una donna diritta, di prospetto, con una rosa nella sinistra (al Louvre) [3] ed un' ultima d'albanese in veste corta e berretto ricalcato sulla testa (all' Istituto Städel di Francoforte). Tutti questi disegni erano e sono attribuiti a Gentile Bellini, e la correzione sola che si poteva fare all'opinione comune era quella d'attribuire alla mano del maestro, solo i due del British Museum, e di considerare gli altri come copie di chi amava avere norme per costumi orientali. Ma il fatto che tre d'essi corrispondono ad altrettante figure dipinte dal Pintoricchio ha indotto taluni a levarli a Gentile Bellini e a passarli al nostro Bernardino [4].

[1] E. Müntz, *Historie de l'art pendant la Renaissance*, I; *Les Primitifs* (Parigi, 1889), p. 302.

[2] Morelli, III, 76.

[3] Che questa sia copia si rileva oltre che dalla povertà del segno dalle parole scritte che sono d'altro e meno antico carattere che non quello della *Donna seduta* del British Museum.

[4] Adolfo Venturi, *Disegni del Pintoricchio per l'ap-*

Effettivamente quei *modelli* (originali e copie) appartengono all' arte veneziana e a Gentile; e il Pintoricchio, come ha rilevato (lo abbiamo visto) disegni da Leonardo, da Giusto di Gand, dal Pollaiolo, dal Signorelli, dal Mantegna, dal Perugino ecc. ha pure ricorso, per figure d'orientali, ai bei disegni che il Bellini aveva fatto prima, nel tempo abbastanza lungo (1479-80) passato da lui a Costantinopoli al servizio di Maometto II [1]. Conveniamo perciò col Frizzoni, il quale nota che, prima di rinnegare quanto si è già stabilito sui disegni del Pintoricchio sul loro carattere e sul carattere dell'arte sua, bisognava porre la questione non sulla materiale rispondenza dei disegni e degli affreschi per un paio di costumi, ma nelle rigorose risultanze di un esame critico dei disegni stessi [2]. E che questi non siano nè

partamento Borgia in Vaticano, nell' *Arte,* I (Roma, 1898), pp. 32-43. Vi riproduce tutti sette i disegni.

[1] L. Thuasne, *Notes sur le Sèjour du peintre vénitien Gentile Bellini à Constantinople* (Parigi, 1888). Nell' *Arte e Storia* del 1890 (p. 19) si trova una recensione di quel lavoro di C. De Fabriczy. — Crowe e Cavalcaselle, *History of Painting* in *North Italy,* I, 125, nota 3. — Layard, *Handbook of Painting. The Italian Schools* (Londra, 1887), I, 305. — Charles Diehl, *La peinture orientaliste en Italie au temps de la Rénaissance* in *Revue de l'art ancien et moderne,* XIX (Parigi, 1906), pp. 5, 16 e 143, 156. — Giorgio Gronau, *Die Künstlerfamilie Bellini* (Lipsia, 1909), p. 31 e Gentile Bellini, in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler* di U. Thieme e F. Beecker, III (Lipsia, 1909), p. 257. — Gustavo Frizzoni, *La famiglia dei pittori Bellini,* in *Nuova Antologia,* del 1° gennaio 1911.

[2] *Zu den vermeinten Zeichnungen für das Appartamento Borgia* nella *Kunstchronik* unita alla *Zeitchrift für bildende Kunst* (Lipsia, 1898). Vedi anche il *Repertorium für Kunstgeschichte,* XX, 284. — Il Frizzoni avverte che nel disegno originale con la *Donna seduta,* del British Museum, nell'indicazione scritta dei colori si legge la parola « arzento » precisamente al modo veneziano e non umbro.

del Pintoricchio, nè umbri, a noi pare evidente per arte. S' aggiunga poi che Arthur Strong ha trovato un altro disegno del ciclo, con indicazioni scritte nell' identica calligrafia, il quale rappresenta un cammello, ed è il disegno di un cammello che si vede nel quadro della *Predica di san Marco* nella R. Pinacoteca di Brera in Milano.

Cade quindi del pari l' argomento di chi, accettando l'opinione che siano del Pintoricchio, nota che in tal modo si spiana ogni dubbio rispetto alla credenza che uno di quei personaggi rappresenti Andrea Paleologo, il quale viveva alla corte di Alessandro VI designato col nome di « despota ».

Ma il Venturi e i signori Ehrle e Stevenson non s'accordano nemmeno nel riconoscimento del ritratto di Djem.

Abbiamo veduto che i due ultimi credono, anzi tengono per indubitato, che rappresenti Djem, il turco ritto al di là del trono. Il Venturi, invece, lo Steinmann, il Boyer d' Agen e la Phillipps ritengono che Djem sia il turco che si ammira a destra su cavallo bianco, visto da tergo, con gran turbante bianco sul capo e, alle spalle, un mantello di broccato d'oro, e spada e sella e calzari ricoperti di rosso operati in oro, come la gualdrappa turchina che sta sul dorso al cavallo. Lo Steinmann ricerca la somiglianza di quel turco con Maometto II per raffermarsi nell'opinione che ne ritrae il figlio Djem, mentre i signori Ehrle e Stevenson dicono che la somiglianza sta nella figura indicata da loro!

I ciceroni finalmente favoleggiano che è Giovanni Borgia in veste di turco (vestito che vera-

[1] Recensione di A. C. all' edizione francese del libro di Ehrle e Stevenson nell'*Arte*, II (Roma, 1899), p. 235.

mente Giovanni indossò [1]), dimenticando che questi non aveva allora più di diciannove o venti anni.

In conclusione, critici, storici e ciceroni nella definizione dei ritratti sono, come la compagnia di Ponte a Rifredi, in pochi e mal d'accordo, cosicchè noi ci guarderemo bene dal seguire gli uni piuttosto che gli altri, quando gli uni e gli altri non fanno che congetture. I costumi di Levante, specialmente turchi, erano allora diventati di moda in Italia e non ve li aveva certo portati Djem, giunto a Roma appena nel 1489. Diversi anni prima e precisamente nel 1472, il cardinale Olivieri Caraffa era tornato dall'assedio di Smirne in Italia trionfando in Roma « con venticinque turchi prigionieri e dodici cammelli che portavano le spoglie dei nemici ». Poi nel 1481 i Turchi erano apparsi in Puglia e vi avevano espugnato e saccheggiato Otranto estendendosi intorno. Morto Maometto II e insorta lite tra i suoi due figli, seguì la resa di Otranto, e quantunque ai Turchi fosse permesso d'andarsene, nullameno il Duca di Calabria li svaligiò e fattone prigione circa millecinquecento li condusse a spasso e a guerreggiare per altre parti d'Italia. Nel 1483 ne portò seco cinquecento in mostra a Ferrara, donde centocinquanta disertarono al campo dei Veneziani [2]. Quando dunque Djem dall'Alvernia, per concessione dei Cavalieri di Rodi, passò a Roma, non v'era, si può dire, città ragguardevole che non avesse veduto qualche centinaio di Turchi, cosicchè è semplicemente strano che si possa credere il suo arrivo aver colpito « in un modo singolare la fantasia dei Romani » e anche quella del

[1] Giovanni Burchard (II, 69) dice che in una processione del 5 maggio 1493 si vide « *Johannes Borgia dux Gandie Valentinus, filius SS. D. N. pape in habitu turcorum* ».

[2] Muratori, *Annali,* IX, 313, 337-38, 343 ecc.

Pintoricchio! Costui che amava il lusso, lo splendore, gli effetti di una decorazione stupefacente si compiaceva di ritrarre quei ricchi costumi orientali, e si giovava delle dirette osservazioni come dei disegni altrui, e altri ne inventava o trasformava di suo gusto, ampliando certe pompose vesti già comparse in altri dipinti.

Ma lo Steinmann trova di più: trova che le figure dei due alabardieri, del paggio, dei cavalieri, del cane levriere che gli stanno d' intorno compongono come una partita di caccia, dal pittore dipinta forse per far piacere all' ospite turco. Ma purtroppo la caccia più disperata è questa di noi tutti ai ritratti, i quali s' intravvedono bensì nella folla a destra fra le facce di maniera e sotto i berettoni fantastici, e specialmente a sinistra, dietro al « greco » e sui due puttini che si contendono il libro, ma sembrano nella loro olimpica calma irridere alla nostra curiosità. Ugo Fleres scrive: « Nella grandiosa composizione noto una testa, quasi all' angolo a sinistra che presenta il carattere individuale dei ritratti. È audace l' ipotesi che quel personaggio sia un toscano? Vorrei dire anzi che è un artista fiorentino, chi sa, forse quello il quale fa trapelare la sua indole non umbra qua e là negli affreschi della stanza vicina; ma temo che il cavallo dell' ipotesi mi rubi la mano » [1].

Non s' angustii per questo. Il cavallo dell' ipotesi ha preso la mano a tutti!

[1] Articolo cit. nella *Vita Italiana*, p. 686. Lo Steinmann pensa che questa figura ritragga un architetto per la squadra che tiene in mano. Demetrio Salazaro ha ravvisato Djem sino in una figura di Costantino che sta con sant' Elena ai lati della Croce in un quadro di Cristoforo Scacco a Sessa Aurunca! Vedi *Atti della Commissione conservatrice dei Monumenti nella Provincia di Terra di Lavoro*, IV (Caserta, 1873), pp. 39-51. — Cfr. Gino Fogolari, *Cristoforo Scacco*

Capo Sesto

Il Pintoricchio nei campi delle due crociere della vòlta, a ricchi costoloni correnti al disco con lo stemma, ha rappresentato come glorificazione del bue araldico dei Borgia, il mito d'Osiride e d'Iside in tanti episodi che si svolgono a figure di colore su piani verdi con arbusti ed alberi emergenti sul fondo turchino arabescato d'oro. In una vela, ai lati di un alto candelabro d'oro a rilievo, un sacerdote riunisce le destre d'Iside e d'Osiride formando press'a poco il gruppo col quale l'arte umbra suole rappresentare lo *Sposalizio della Madonna*. Presso è un putto che cavalca un cigno, uno dei parecchi motivi d'arte classica ripresi dal pittore, e dalla parte opposta figure di guerrieri e trofei d'armi. Nell'altra vela, pure ai lati di un candelabro, Osiride, che insegna la coltivazione della vite a due uomini i quali recano e piantano canne cui legare i tralci. Nei due campi minori si vedono del pari altre figurazioni relative ad Osiride, che vi è rappresentato nelle stesse vesti, ma seduto entro a tempietti dorati con ornamenti, rabeschi, medaglie, disgraziatamente impiastricciati. In uno d'essi con strano miscuglio mitologico e biblico, sta la figura di David con la mano al fianco, la fionda, e sotto ai piedi la testa di Golia; nell'altro, la figura magra e lunga di Giuditta con la spada e la testa d'Oloferne, figure somiglianti a quelle trattate dallo stesso Pintoricchio nel Palazzo Colonna. Lateralmente ai tempietti di Osiride, sono espressi i mestieri agricoli che egli insegnò dopo aver preso dominio dell'Egitto. Da una parte la coltura dei pomi raccolti da giovani che si arram-

da Verona pittore, nelle *Gallerie Nazionali Italiane*, V (Roma, 1902), p. 200, e Giov. Mario Diamare, *Memorie storico-critiche della chiesa di Sessa Aurunca* (Napoli, 1907), II, 179.

picano sugli alberi, dall' altra l' aratura del terreno co' buoi. Nell' altra crociera e nei campi lunghi, frammezzati dai soliti candelabri, splende il bue Api dorato, presso una piramide e un'ara, e si contempla il tragico scempio d' Osiride atterrato e trafitto dal fratello Tifone e da due altri guerrieri tra l'armi cadute, mentre un fanciullo fugge con un cane latrante in braccio, ed altri contemplano atterriti. Altri due tempietti rilevano nelle vele minori, ma con entro la piramide ed il bue. Quello col bue (su cui s' imposta la statuetta d' Ercole) è convertito in baldacchino, portato in processione da quattro uomini, mentre in testa due putti vanno suonando, trionfo d'Osiride convertito nel Dio Api e trionfo, quindi, dell'emblema borgiano ! Ai lati dell'altro, sormontato da una figurina di Nettuno e includente la piramide tempestata di pietre preziose, si vede Iside in veste bianca che trova le membra dello sposo tagliate a pezzi, e, sollevandone fra le mani l' esangue capo, ripiega indietro il volto non reggendo all' orribile vista. In tutte queste composizioni, molto malandate e ritoccate, si scorge sempre il pensiero del maestro e spesso anche la sua mano nella festività elegante dei toni pittorici e nella gentilezza delle forme, ma vi si vedono pure la mano dell' allievo od aiuto che ha lavorato nell'*Astronomia* della camera seguente, ed anche la mano di chi ha dipinte le storie negli ottagoni del sottarco ricco di cartapeste dorate, con caratteri (come ora vedremo ricercando altre sue opere) specialissimi, ben lontani dalla scuola del Francia, cui pensò lo Schmarsow ! [1]

1. Mercurio, leggiadro giovine, suona la siringa. Di fronte a lui Argo, costellato d' occhi in tutto il corpo, col bue vicino, si appoggia al bastone, ascolta

[1] *Pinturicchio in Rom,* p. 46.

attonito e va addormentandosi [1]; 2. In un paesaggio chiuso da alti scogli Giove, seguìto dal bue bianco, che racchiude Io, s' avanza verso Hero bionda; 3. Hero, con atto timido e raccolto tenta fuggire da Giove che la trattiene. Nel fondo leggiero, di toni soavi, alberi, scogli e una città; 4. Iside siede sul trono, reggente l' Egitto, mentre Osiride è andato alla conquista delle Indie. 5. Mercurio colpisce a morte Argo che schiude gli occhi supplichevoli. Nel paese scorre una larga riviera traversata da un ponte.

Se noi sapessimo con certezza chi ha dipinto lo *Sposalizio della Madonna*, che si trova nell' abside dietro l'altar maggiore di San Girolamo presso Spello, oppure chi ha dipinto l' *Epifania* sotto il portico esterno della stessa chiesa, malamente assegnati al Pintoricchio, oppure anche chi ha dipinto l'*Arcangelo Michele*, che si conserva nel Museo di Lipsia, e forse la tavoletta del Museo di Pisa (sala VI, num. 15) col Padre Eterno in gloria, la Madonna e due schiere di devote e di devoti, e fors' anche i tre frammenti di predella posseduti in Siena dal nob. Carlo Giuggioli, conosceremmo anche il nome del valente pittore che ha dipinto gli ottagoni descritti, che ha aiutato il Pintoricchio nel resto della vòlta; perchè è indubbiamente lo stesso nel colore tenero, nelle estremità pesanti, nei volti di profilo con la fronte e il naso rilevati già da una linea quasi retta, nei volti di prospetto con gli occhi piccoli e lucenti, il naso non demarcato nel mezzo della canna e la punta acuta, illuminata da un tocco lucido, dalla bocca col labbro inferiore più stretto del superiore, dalle vesti segnate a pieghe alterne, dalle sciarpe o scialli a righe multicolori. Ma l'aver

[1] Francesco Novati, *Argo nel Castello sforzesco di Milano* nell' *Emporium* del febbraio 1898, n. 38, p. 154.

noi avvertito tale perfetta concordanza artistica tra le diverse opere, non ci mette purtroppo in grado di avanzare nessun nome perchè non si hanno che attribuzioni deboli e incerte. Per lo *Sposalizio* sono stati fatti i nomi di Fiorenzo e di Lattanzio figlio di Nicolò di Liberatore oltre alle generiche allusioni alle scuole del Perugino e del Pintoricchio [1]. Anche per l' *Epifania* esterna, nella cella del portico, si pensò a Fiorenzo ; poi ad un allievo del Pintoricchio; poi al Pintoricchio stesso [2]. Ma le teste tonde e grosse, le forme rigide e gli altri caratteri descritti non ci fanno accettare nè la prima opinione, nè l'ultima, ma quella dei signori Crowe e Cavalcaselle che ci veggono l'opera d' uno scolaro del Pintoricchio. Finalmente ricorderemo che l'*Arcangelo Michele* di Lipsia è attribuito, quantunque con molte cautele, al Pintoricchio stesso [3], e la predella posseduta dal Giuggioli, a Matteo Balducci [4].

Delle stoffe moderne delle pareti, e del pavimento rifatto con la scorta dei vecchi ruderi non è da ri-

[1] Urbini, *Le Opere d' arte di Spello* nell'*Arch. Storico dell' Arte,* X, 40. — Mariano Guardabassi (*Indice-Guida dei Monumenti..... esistenti nell' Umbria,* Perugia, 1882) e il Magherini-Graziani (*L'Arte a Città di Castello,* p. 248 e tav. LXVII) lo dicono senz' altro di Fiorenzo. — A maestro Lattanzio ha pensato invece Adamo Rossi, *I pittori di Foligno* nel *Giornale di erudizione artistica,* vol. I (Perugia, 1872), p. 290. — Cavalcaselle e Morelli, *Catalogo delle opere d' arte nelle Marche e nell' Umbria,* p. 275, lo ricordano, ma senza far nomi. Infine il Cavalcaselle e il Crowe ne riparlano (III, 278, nota 2) ma, con incertezza, come dell'opera d' un pintoricchiesco ecc.

[2] Cfr. Urbini, *op. cit.,* 38, 39. — S. M. Phillipps, *Pintoricchio, 161.*

[3] Berenson, *The Central Italian Painters* ecc., p. 169. — Phillipps, p. 156.

[4] Corrado Ricci, *Il Palazzo pubblico di Siena e la mostra d' antica arte senese* (Bergamo, 1904), p. 72.

parlare. I dossali sottoposti furono fatti d' ordine di Sisto IV, per l' antica biblioteca a pianterreno. Nel fregio, riparato, tornano gli emblemi borgiani alternati a vari motivi di decorazione come vasi, medaglie pur col ritratto d' Alessandro, cherubini, tripodi, corazze, triremi, croci, campanelli, putti, centauri, le lettere A, VI ecc. Le decorazioni della strombatura delle finestre sono originali nel sottarco con medaglioni, putti e lo stemma dei Borgia in rilievo, ma posteriori nei laterali. Nei due pilastri sorreggenti l'arcone che divide la vòlta restano candeliere a grotteschi multicolori ma rovinatissime e solcate da mille sfregi e da nomi specialmente tedeschi, e sigle e stemmi e date dal secolo XVI in poi. Nella sala s' aprono due porte : l' una con eleganti ornamenti marmorei, l'altra disadorna ma sormontata da un disco o cornice di carta pesta dorata e oscurata, nel cui mezzo è una delle più soavi Madonne che il Pintoricchio abbia dipinte, affine a quella di San Severino. Ha il manto fermato al petto da una fascia dorata e regge il Bambino ritto sulle ginocchia appoggiato coi piedi ad un cuscino. Egli ha veste violetta a riflessi di oro e legge in un libro che la Madre aiuta a reggere. Intorno girano sei testine serafiche, graziose anch' esse, soavi, piacenti pur tra i danni che hanno offesa tutta quest' adorabile pittura.

Alluse forse il Vasari a questa Vergine quando disse che il Pintoricchio ritrasse la signora Giulia Farnese sulla porta d' una camera nel volto d' una Nostra Donna ? Alcuni lo pensano. Ma in tal caso dov' è la testa di Alessandro *che l'adora ?* E se la Madonna rappresenta proprio la bella amica del Papa, quanta facilità dovette avere l'artista a ritrarre una figura che riassumeva così bene uno dei tipi consueti della bellezza umbra e specialmente dell'arte sua !

Il Trivio e il Quadrivio che costituivano il fondamento degli studi nel Medio-evo formano con le personificazioni della *Grammatica*, della *Retorica*, della *Dialettica*, dell'*Astronomia*, della *Geometria*, dell'*Aritmetica* e della *Musica*, il tema delle decorazioni della sala che segue, chiamata delle *Arti liberali*.

Riguardo all'aspetto scientifico non è qui il luogo di parlare. Rispetto, poi, al loro sviluppo nel campo dell'arte, dal Medio-evo alla Rinascenza, si hanno già diverse opere, il cui facile riassunto sarebbe poco utile all'economia d'un libro, in cui giova trattare più specialmente del pittore [1].

Nelle pareti, in cui s'aprono due semplicissime porte, si sono trovate tracce delle vecchie pitture e si sono completate. Anche qui si veggono grafiti i quali svelano che, poco dopo ai Borgia, le magnifiche aule furono destinate ad ospitare gente minore. Le parole: « *W. Paulus III Pont. Max.* e *W. Farnesia*

[1] P. G. Meier, *Die sieben freien Künste des Mittelalters* (Einsiedeln, 1886-87). — Specht, *Geschichte des Unterrichtswesen in Deutschland* (Stuttgart, 1885). — Iulius von Schlosser, *Giusto' s Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanze della Segnatura* nel *Iahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses,* XVII, Vienna (1896), pp. 13-19. — E. F. Corpet, *Portrait des Arts Libéraux d' aprés les ècrivains du moyen-âge* negli *Annales archéologiques,* XVIII (Parigi, 1858). — P. D'Ancona, *Le rappresentazioni allegoriche delle Arti liberali*, in *L'Arte,* V (Roma, 1902), pp. 137, 211, 269 e 370 ecc. Trattando delle decorazioni del Pintoricchio si sono maggiormente diffusi sul tema lo Schmarsow e il Venturi negli scritti citati. Notiamo inoltre che sin dal primo quarto del secolo XV nel Palazzo dei Trinci a Foligno si trovava una cappellina con la Vita della Madonna, una *sala delle Arti* ed una *delle Stelle,* corrispondenti in certo modo a quelle dell'appartamento Borgia dette *dei Misteri, delle Arti Liberali* e « *delle Sibille* ». — Cfr. M. Faloci-Pulignani, *Le arti e le lettere alla Corte dei Trinci* (Foligno, 1888).

proles » furono certo incise nell'ottobre del 1534, da qualche conclavista, tostochè pel palazzo risuonò la voce dell'elezione di Alessandro Farnese. Lo scompartimento nelle pareti simula nicchie rettangolari o quadrate, sedili in basso e finte tarsìe marmoree, nel fondo, con lo stemma dei Borgia. La cornice col fregio in istucco mostra uccelli, scudi, vasi, arieti, triregni con le fasce dell'infula legate, meduse, delfini, libri, cartelle, patere, putti e sotto una lista a teste di leone. Ora nella sala si sono esposte varie ceramiche, fra le quali gli avanzi dei vecchi pavimenti, e un camino superbamente lavorato da scultore lombardo.

Sotto al grande arco decorato posteriormente, che scinde la vòlta in due crociere, i pilastri sono semplicemente dipinti, e le crociere non hanno figure o rappresentazioni come quelle delle sale antecedenti, ma formano scompartimenti decorativi, ottagonali in mezzo e poligonali nelle vele minori, nei quali, di rilievo, fra ornati di foglie e di frutta piuttosto avariati, splendono gli stemma dei Borgia e, più in basso ai lati di candelabri fiancheggiati da putti, il bue e la corona radiata che si moltiplica nei triangoli inferiori, senza requie, imponendo ovunque il suo fulgore come già i Borgia imposero la loro feroce volontà.

Le lunette laterali, a due a due, si ripetono simulate, come nella sala dei Misteri, nella parete di fronte alla finestra, dove nel finto peduccio il Pintoricchio ha fatto dipingere da un aiuto tre angeli che reggono ancora la ghirlanda con l'impresa. Un'altra ghirlanda con un altro stemma si leva finalmente tra gli ornamenti dorati, nell'intradosso della finestra, sulla quale l'intiero spazio è occupato da un'unica composizione: quella dell'*Astrologia*. Le ipotesi sull'autore o sugli autori d'essa sono diverse. Lo

Schmarsow vi ha veduto la maniera del Pintoricchio e quella del Perugino. A noi sembra dalla conformazione delle teste, giovanili, col lungo mento e dalle pieghe molto tormentate ad uncini che v' abbia per molto operato l'autore degli angeli opposti reggenti lo stemma, e di parte della vòlta con gli episodi d'Iside e d'Osiride. L'*Astrologia,* assai male ritoccata, seduta in un trono ricco di ornati d' oro su fondo turchino, coi bovi in alto, regge in mano un astrolabio. Si vedono a lato due putti, l'uno con una stella, l'altro con la luna falcata in vetta ad una verga. Dietro al trono si stende un largo paesaggio montuoso e boscoso, con figurine di cavalieri e di pedoni. In basso lateralmente e, in primo piano, stanno altri due putti e due accolte di vecchi e di giovani, con libri, verghe, la clessidra, un globo stellato ecc. In queste figure non si sono cercati ritratti e solo si pensa che uno dei vecchi possa significare Tolomeo.

Nella *Musica,* i quattro putti intorno al trono, e le figure di destra alquanto grossolane e angolose (ossia il vecchio seduto che batte insieme due martelli, le due figure che gli stanno sopra riguardanti una tavoletta musicale e la figura giovanile, seduta sugli scalini del trono, con la bocca dischiusa in atto di cantare, con un foglio di musica nella destra e con la sinistra in atto di batter le note sopra un ginocchio) ci sembrano inferiori a quelle di sinistra ed anche alla *Musica* stessa, quantunque ne abbiano lo stesso tipo. La *Musica* ha solo volto più regolare e gentile, mani un po' più dure ma nervose ed eleganti; piedi disegnati meglio e carni con toni più caldi. Su lei quindi, sul giovane che suona l'arpa, e sull'altro infine che lo guarda cantando potrebbe esser semplicemente passata una mano maestra. Ma nel ritratto del suo-

natore di chitarra, oltre al tipo, appare diversa la tecnica, dalle pieghe della tonaca rossa, alle mani e ai capelli lunghi e lisci, e sopratutto nel modo di ottenere il rilievo con toni rossastri, sopra una base quasi bianca, che produce troppa intensità di luce e scopre la mano di chi fece il ritratto di giovane a destra della *Geometria*. Lo Schmarsow, il Crowe e il Cavalcaselle pensano che la lunetta sia quasi tutta del Perugino o di un suo scolaro, e su questa seconda e più temperata opinione s' accorda anche il Venturi. Lo Steinmann invece vede a sinistra la mano di Bernardino.

Lo stesso peruginesco, che oramai si può considerare come il suo più valido aiuto, ha dipinta senza dubbio, per la maggior parte, la *Retorica*. Perciò lo Schmarsow vi rivede ancora il Perugino, e s' ingegna di sostenere la sua attribuzione con diversi raffronti, mentre il Venturi scrive se non sia il caso di pensare a Gerino da Pistoia che dal Vasari fu detto amico del Pintoricchio, suo collaboratore in qualche dipinto e imitatore della maniera del Perugino. Ma l'esame diretto, a Firenze e a Pistoia, delle poche tavole autentiche e segnate di Gerino ci sembra che dimostri un altro modo d'esecuzione e una scelta diversa di tipi. La *Retorica*, seduta in un trono identico a quello della *Musica*, con due putti in basso e due in alto, ridipinti, che sostengono una tenda, regge con una mano la spada e con l'altra un globo, ed è certo la migliore e più delicata figura della lunetta per la bella faccia dalle tinte rosate ed opaline e per la nobiltà grandiosa della posa.

Per noi quest' aiuto è da riconoscere assolutamente in Antonio del Massaro da Viterbo, detto il Pastura. Le affinità tra alcune parti degli affreschi della *sala dei Santi* (vedi a pag. 161 e seg.) e più della

sala delle Arti, e i dipinti riconosciuti d'Antonio da Viterbo, quelli in ispecie della Cattedrale di Corneto e della lunetta del chiostro del Paradiso a Viterbo, sono evidenti. Pretendere l'identità, da parte della critica, per decidersi assolutamente in suo favore, sarebbe vano. A Corneto e a Viterbo operava in piena libertà di soggetti, di forme, di colore; nell'appartamento Borgia invece doveva sottoporsi al dominio del Pintoricchio, lavorare sui disegni di lui, in contatto con gli altri collaboratori e però anche veder il proprio lavoro ripassato dal maestro cui spettava d'armonizzare l'opera varia degli aiuti. Nullameno, nessuna di queste cose è giunta a dissimulare l'opera sua nell'*Assunzione della Vergine* della *sala dei Santi* e nelle figurazioni della *Retorica* e della *Musica* nella *sala delle Arti Liberali*. Ivi sono palesi i suoi tipi, il modo denso d'ombreggiare nei volti, le pieghe spezzate con piani squadrati sulle ginocchia delle figure sedute, le mani nodose, la predilezione, infine, delle forme peruginesche.

Nei due gruppi laterali, di tre figure ciascuno, non si riconosce, pur tra il massacro dei ritocchi, che un solo ritratto: un prelato, visto di prospetto, con una borsa in mano, la tonaca e la calotta color indaco. Il fondo è, come tutti gli altri, di rupi ed alberi contro a un cielo fatto tutto di borchie dorate. Sotto questo affresco si legge il nome del « Pintoricchio », ma l'esame tecnico e paleografico gli toglie valore di firma.

È curioso incontrare l'autore della *Venuta dello Spirito Santo*, già esaminato nella *sala dei Misteri*, nel fondo della *Geometria*, fondo conservatissimo a sinistra, rappezzato e sconciato a destra. Gli stessi massi sfaccettati come piriti o cristalli naturali, gli stessi alberelli tondi macchiettati minutamente! Ma

le figure non sono della stessa mano, nè sono per noi del Pintoricchio, nessuna. Parte d' esse, compreso l' *Euclide* seduto sui gradini del trono, appartiene forse ad Antonio da Viterbo ossia al peruginesco che ha lavorato nella *Retorica,* nella *Musica* ecc. Ma non è suo il giovine dal volto pieno di luce che emerge con solo il capo fra due figure e tecnicamente assomiglia al suonatore d' arpa della *Musica*; non è sua la figura principale della *Geometria* seduta in trono con l' istrumento per misurare gli angoli, nella destra, e una tavoletta di segni geometrici nell' altra: figura strana, perchè introduce un elemento nuovo, finora non visto nelle sale Borgia, coi colori languidi delle sue carni, con l' aggrovigliamento serpentino delle pieghe della sua veste. Ma oltre a lei, altre « faccie nuove » e mal costrutte si veggono qui nella figura subito a sinistra del trono, in quella che scioglie un rotolo coi numeri arabici e nell' ultima con la squadra in mano.

Nella figura dell' *Aritmetica* e di *Pitagora* il Venturi scorge forme nuove che si distaccano da tutte quelle notate fin qui. Lo Schmarsow, invece, crede questa lunetta in gran parte del Pintoricchio, ma noi, pur con la migliore volontà, non riusciamo a persuadercene. L'*Aritmetica* siede sopra un trono dal baldacchino rosso piramidale. Tiene il viso, di un pallore roseo, reclinato con la dolcezza di una santa, e regge il compasso e la tavola pitagorica mollemente, come se fossero la palma del martirio e il libro delle preghiere. Ai lati stanno due gruppi di vecchi e di giovani con istrumenti relativi ad essa, molto tormentati dai ristauri, in qualche testa sino alla deformazione. Solo un ritratto ci sembra di scorgere a sinistra nel giovine biondo, vestito di rosso, col libro nelle mani riunite, e la collana d'oro al

collo. Tanto il paesaggio con gli scogli verticalmente sfaccettati, che le figure, dal naso un po' rincagnato e dalla bocca stretta e dritta come un taglio, senza eleganti curve alle labbra, ci fa risovvenire l'*Epifania* che si trova alla Galleria Pitti a Firenze e l'altra quasi simile del palazzo Spinola a Genova [1], entrambe attribuite al Pintoricchio, mentre seguono più da vicino il Perugino, dal quale ritraggono diverse figure.

Il triplice arco ornatissimo che occupa il fondo della *Dialettica* è indubbiamente dello stesso pittore che ha fatto il fondo all' *Adorazione dei Magi* e dell' *Annunciazione*. Così le figure di sinistra, le sole che rimangono dell' affresco originale, esprimenti due giovani dal manto rosso e un vecchio in mezzo (si pretende Aristotele), dalla lunga barba, bianca come la veste, il quale mostra un libro aperto, sembrano appartenere al toscano che frescò il corteo dei Magi della *sala dei Misteri*. Tutto il resto del dipinto appartiene intero ad un restauro, compreso il toro che s' accosta a un vaso, il quale non è antico, come taluno ha creduto, ma è di una razza..... assai posteriore alla borgiana!

L' ultima lunetta, che ci resta a ricordare, è anche l' ultima per arte. Esprime la *Grammatica* fra sette studiosi e un bambino; e quantunque malandata e in gran parte ridipinta, pure lascia scorgere tutta la esecuzione grama, misera, dello stesso che ha dipinti i Profeti e gli Apostoli nelle lunette della seguente *sala del Credo* ed anche un affresco che si trova nella Biblioteca di Terni levato alla chiesa delle Grazie di quella città [2].

[1] Corrado Ricci, *La Galleria Pitti e la Galleria dell'Accademia in Firenze* (Bergamo, 1910), tav. XIII.

[2] È una lunetta, rappresentante la Madonna col Putto fra i santi Bernardino e Francesco d' Assisi.

Capo Sesto

La *Grammatica* siede in un trono, dal dorsale tripartito, sulla cui base sta un vecchio che si accarezza la barba e che si crede Prisciano, nel qual caso sarebbe stato trattato peggio dal pittore che da Dante Alighieri!

Nelle due sale seguenti, *del Credo* e *delle Sibille,* incluse nella Torre Borgia, l' opera di Bernardino non appare più che come concetto direttivo. Tutto vi s' informa ai suoi caratteri decorativi, ma la sua mano manca assolutamente.

Nella *sala del Credo* le pareti rinnovate hanno candeliere e fregi a grotteschi, e lo stemma papale che si ripete nel sottarco delle finestre. Nella cornice di tinte chiare sono simulate mensole di prospettiva forzata. Le goccie dei peducci, di rilievo, sono invece eleganti e conservano tracce della prima doratura. Poi lungo le costole della vòlta corrono fasce con greche che si sviluppano in mezzo in dischi e quadrati, e formano una treccia che ricorda quella del Belvedere. Negli spazi complementari gira una ricca fascia policromica, nel cui mezzo è un fondo turchino con grotteschi a chiaroscuro quasi interamente ridipinti. In essi si avvertono cariatidi, arpìe, grifi, putti, uccelli e anche il toro borgiano, la corona raggiante e in uno la data 1493. Dentro ai dischi non sono invece che le imprese borgiane e nel centrale la iscrizione « *Alexander Borgia P. P. VI fundavit* ».

Nelle singole lunette, a bordo giallo ed ornati multicolori, sono accoppiate le mezze figure di un Profeta e di un Apostolo; e poichè « secondo una leggenda medioevale, il Credo venne composto dagli Apostoli prima che si separassero per evangelizzare

il mondo, in tal maniera che ognuno ne scrivesse un articolo ; così ad ognuno fu attribuito il proprio versetto » [1] che si legge nei nastri a grandi e complessi svolazzi. Nella povertà di colore e di disegno dei volti e nelle mani, con toni lucidi, cristallini, quasi senza rilievo, noi conosciamo qui come abbiamo detto la maniera del pittore che ha dipinto la *Grammatica*, e lo riconosciamo nelle lunette della *sala delle Sibille*, dove le Sibille, come già i Profeti, sono accoppiate agli Apostoli. I signori Ehrle e Stevenson, che si sono diffusi a discorrere sulle cosidette *profezie* distinguono tre testi, e trovano che il Pintoricchio si tenne al terzo, ossia alla redazione che enumera, non una Sibilla, o due o tre, ma dodici, ed assegna, a ciascuna d'esse, profezie speciali, relative a dogmi cristiani e non più a storia ed a politica. « Il nostro pittore nella scelta delle Sibille e dei loro detti si lasciò dirigere da libriccini volgari, nei quali si descrive la figura e il vestiario di ciascuna, aggiungendo gli oracoli di esse accompagnati da un passo analogo di uno dei Profeti, ovvero tratto dal Nuovo Testamento. Il Pintoricchio non inventò, ma copiò direttamente da questi libri le figure e le leggende delle sue banderuole » [2].

Nel mezzo delle vele stanno come fisse tra le imprese borgiane e gli ornati tante ghirlande con entro altre rappresentazioni della mitologia egizia esaltanti il bue. In ciascun peduccio è invece inserto un ottagono allungato con popolose scene che figurano

[1] Ehrle e Stevenson, *op. cit.*, 72. — Cfr. Guillelmo Duranti, *Rationale divinorum officiorum* (Venezia, 1568), carta 87 *verso*.

[2] *Op. cit.*, 73. Le note recano preziose indicazioni bibliografiche sull'argomento, alle quali è da aggiungere Cesare Ripa, *Iconologia* (Perugia, 1767), pp. 114-160.

le azioni terrestri sotto le varie influenze astrologiche. Vanno pel cielo i carri di Saturno, di Venere, di Mercurio, di Giove, di Diana e d' Apollo, rispettivamente tirati da draghi, da tori, da cervi, da aquile, da delfini, da due e da tre cavalli. In un altro ottagono si libra una sfera armillare, segno dell'Astrologia.

I segni dello zodiaco appaiono tra le nubi, e, sotto, l' attività umana si svolge a seconda degl' influssi. Saturno, con la falce, protegge le opere di misericordia, di giustizia e di agricoltura alle quali presiedette, dopochè Giano l'ebbe accolto nel Lazio; Venere, con Cupido nell' atto che scaglia la freccia, è contemplata da diverse coppie d'amanti; ma Mercurio, proteggendo gli uomini che studiano, compie una sola delle mille occupazioni, cui lo destinarono gli antichi. Sotto Giove stanno i cacciatori col cane e il falco; e sotto la Luna, i pescatori. Una lotta di guerrieri s' agita in Marte; e in Apollo si raccolgono placidamente conversando le maggiori dignità del mondo, imperatore, re, papa, cardinali, principi, capitani in corazza, governatori. Sotto l' astrolabio infine stanno discutendo i geomanti e i dotti, scrutatori del firmamento. « È il trattato *De Sphera,* divulgato nel Rinascimento a pagine aperte sulle pareti della stanza dei Borgia » [1].

Anche nel designare l'autore di queste composizioni popolose e abbastanza vivaci nel complesso, ma spesso di grossolana fattura e soprattutto tormentate dal tempo e dai ritocchi, i critici « sono in pochi e mal d'accordo ». Dapprima si pensò al Bonfigli [2] perchè il Vasari scrisse: « Fu suo compagno ed amico, sebbene era più vecchio di lui, Benedetto

[1] Venturi, *Le aule dei Borgia,* in *Nuova Antologia,* 1° aprile 1897, p. 397.

[2] Taja, *op. cit.,* 93 e Chattard, II, 90.

Buonfiglio, pittore perugino; il quale molte cose lavorò in Roma nel palazzo del Papa, con altri maestri » [1]. Altri, per la stessa ragione che lavorò in Vaticano, pensò al Mantegna. Poi lo Schmarsow rivede la maniera del pittore, per lui senese, che ha dipinto i Profeti nella vòlta della *sala dei Misteri*, e poichè, pur riconoscendo una affinità d' arte, non è possibile pensare, coi signori Crowe e Cavalcaselle, a Baldassarre Peruzzi allora tredicenne, egli fa il nome del suo maestro Pier d'Andrea da Volterra, anche perchè il Vasari racconta che il Peruzzi, dipinta una cappelletta in Volterra, se ne andò a stare in Roma con un pittore volterrano chiamato Piero « che lavorava per Alessandro VI alcune cose in palazzo » [2]. Il Venturi pensa che ci troviamo davanti a un maestro molto prossimo al Pintoricchio e crede anzi che in qualche quadretto se si potesse giudicare « senza il velo de' restauri, troveremmo il dolce e grazioso Pintoricchio medesimo, co' suoi fondi imitati da Fiorenzo di Lorenzo, cioè con azzurre collinette digradanti ne' piani, dietro lunghi fusti sottili di alberi, che s' inalzano sul cielo biancheggiante ». Lo Steinmann non devìa dall'opinione dello Schmarsow e vi scorge l' influenza senese mentre il Boyer d'Agen ritorna allegramente, con invidiabile sicurezza, al Bonfigli [3].

Per noi la mano del Pintoricchio è introvabile, così nelle figure, come nei paesi. Che poi vi possa aver dipinto Pietro volterrano, ci manca il mezzo di stabilire, non conoscendo opere sue. È certo però che il pittore segue forme umbre e spesso

[1] *Op. cit.*, III, 505.
[2] *Op. cit.*, IV, 590.
[3] *Op. cit.*, p. XLVIII.

copia dal Perugino, come si può vedere nelle figure sottoposte all'*Astrologia* e a *Giove*, sopratutto a quest'ultimo, tra le quali si trova riprodotta col falco in mano la leziosa figura di un giovine di profilo con la destra al fianco, la sinistra alzata, nella quale spesso tiene il vaso, ideata prima dal Perugino e poi da lui medesimo ripetuta e da parecchi suoi scolari [1].

Il Vasari dice pure che in gioventù Pietro Torrigiano fece per Alessandro nella torre Borgia « in compagnia d'altri maestri, molti lavori di stucco » [2]. Ma, poichè gli stucchi sparsi nelle altre sale mancano proprio alle due stanze della torre, così dobbiamo pensare che il Vasari intendesse alludere all'appartamento in genere.

La parte più elegante della vòlta è però il rettangolo con tanti cassettoni circolari legati da una treccia verde con rilievi d'oro su fondo turchino e con frapposti bordi policromici e mandorle borchiate. In mezzo, naturalmente, splende lo stemma borgiano fra le corone raggianti, ripetuto nel sottarco della finestra. Nella vòlta si leggono pure le iniziali A. P. M. VI *(Alexander Pontifex Maximus VI)* e la data 1494.

Attigue alle sale, benchè ora escluse da un muro, si trovano altre due camere oggi « delle Guardie nobili » con soffitti a lacunari, ricchi di ornamenti a rilievo, dorati, su fondo rosso ed azzurro, e delle imprese d'Alessandro; ma senza dipinti.

[1] Il Perugino la ripetè anche nell'*Epifania* di Città della Pieve e in quella di Trevi. Si vede inoltre, sempre nell'*Adorazione dei Magi*, imitata da molti altri umbri in quadri del Museo Civico di Verona (copia quasi pedestre delle figure principali dell'*Epifania* di Città della Pieve, attribuita a Raffaello), della Galleria Pitti (attribuita al Pintoricchio) delle Raccolte Spinola a Genova e Torrigiani in Firenze (tavola di cassone ora venduto attribuito anch'esso al Pintoricchio), della Pinacoteca di Brera ecc.

[2] *Op. cit.*, IV, 260.

Tale l'appartamento Borgia che ancora oggi, dopo l'offuscamento dei colori e dell'oro, dovuto all'incuria di tanti secoli, desta la maraviglia degli amatori d'arte per la sua grande ricchezza e il suo incomparabile splendore. Considerando l'enorme lavoro, rispetto al brevissimo tempo impiegato, il lettore capirà quale folla d'artisti il Pintoricchio dovette chiamare in aiuto, e si spiegherà l'incertezza della critica, nel ricercarli nei diversi affreschi tra le alterazioni del tempo e dei restauri.

Alessandro VI tempestava, perchè l'opera si finisse subito, sino a permettere che Bernardino venisse meno ai suoi impegni coi soprastanti della fabbrica del Duomo d'Orvieto. Il Papa era desideroso di passare nell'appartamento che aveva eletto per sua dimora e che si era affrettato d'ampliare costruendo la torre. D'altra parte, voleva che tutto fosse degno della grandezza vaticana e conforme al suo sogno di magnificenza, alla sua indole spagnuola avida di fasto, e dovette certo godere della sorpresa di Carlo VIII che il 16 gennaio del 1495 vide le sale appena inaugurate, e pranzandovi, le proclamò quali non aveva mai viste in nessun palazzo o castello [1].

Già a lui dovette tornar fastidioso che le nozze di Lucrezia con Giovanni Sforza non si potessero fare là, ma in una parte lontana e costrutta da un altro Papa, ossia nelle sale e nella loggia di Belvedere, sulle quali si curvavano le vòlte già dipinte dal Pintoricchio per Innocenzo VIII, certo eleganti e festose, ma ben lontane dal fulgore ch'ei voleva nelle

[1] Il Burchard (II, 221) narrando della visita e del pranzo dice che Carlo « ascendit ad palatium, *ad cameras novas* ». — Vedi il passo di La Pilorgerie in H. F. Delaborde, *L'expédition de Charles VIII en Italie* (Parigi, 1888), p. 519.

sue. Là si fecero conviti, si espose un tesoro di doni, si ballò, si recitò [1].

Intanto l' appartamento procedette e si compì in due anni ; ma quando Alessandro v'entrò, il suo spirito era sopraffatto dagli avvenimenti ; su tutto per la presenza di Carlo VIII in Italia, calamità dovuta a tre ambizioni, quella di Carlo, quella di Lodovico il Moro e quella di Giuliano Della Rovere. E se qualche volta con la loro gloria d'arte, varia e luminosa, quelle stanze rallegrarono l'anima di lui, ben più forte dovettero echeggiare dell'ira sua quando apprese la fine orribile di *suo* figlio Giovanni ucciso da *suo* figlio Cesare e quando a lui furono riferite le profonde invettive del Savonarola. E dovettero anche fremere in udir le condanne di morte da lui pronunziate per chi s' opponeva all' ingrandimento della sua famiglia, e risonar, infine, de' suoi rantoli quando forse avvelenato e moribondo « misurava in cuor suo l'abisso che doveva inghiottire la sua perversa casa ».

C'è chi pensa che, nel febbraio del 1500, tenesse nelle stanze della sua torre prigioniera Caterina Sforza, preda di guerra di Cesare. No. Ella potè ben contemplare nei giorni di cattività pitture del Pintoricchio, ma quelle del Belvedere, dove la custodiva, meglio che la guardia di venti fanti, la cupidigia del duca Valentino [2]. Questi invece, nella torre costrutta dal padre, ebbe tempo (all' elezione di Giulio II) di meditare la propria ruina.

**

[1] Gregorovius, *Lucrezia Borgia*, 57-59. — Müntz, *Les arts à la Cour des papes* ecc., p. 250.

[2] P. D. Pasolini, *Caterina Sforza* (Imola, 1893), II, 245.

(Fot. Alinari)

VOLTA DELLA SALA DEI SANTI

Roma - Vaticano - Appartamento Borgia

CAPO SETTIMO.

Il ritorno in Umbria.

Opere di scolari già assegnate al Pintoricchio - La tavola della « Santa Lancia » - Altri lavori in Vaticano - Storie di Alessandro VI in Castel Sant' Angelo - Il quadro di Santa Maria dei Fossi a Perugia - Cappella Eroli nel Duomo di Spoleto - Quadri del periodo umbro - La cappella Baglioni a Spello - L'Incoronazione della Fratta.

FINITE le decorazioni dell'appartamento Borgia, tutti gli artisti, come uno stormo d' uccelli, dovettero sbandarsi qua e là; chi tornare al proprio paese e ai propri impegni; chi cercare lavoro in Roma; chi rimanere col Pintoricchio, cui non mancavano ordinazioni.

Ora noi crediamo che a diversi di quegli allievi od aiuti si debbano alcuni dipinti delle chiese di Roma e dei dintorni, che per aver caratteri pintoricchieschi sono stati senz'altro attribuiti al maestro, alla cui maniera evidentemente somigliano appunto perchè chi li operava era da poco uscito dalla diretta influenza di lui.

Del pittore peruginesco, cui si debbono tante buone parti delle pitture delle aule borgiane, ossia del Pastura, è l' affresco che si vede nella chiesa di San Cosimato subito a sinistra dell' altare maggiore con la Madonna e il Putto sulle nubi cosparse di serafini e fra san Francesco d' Assisi e santa Chiara.

Lo Steinmann l'assegna infatti, proprio al Pastura [1]; e, come abbiamo detto, è certo che fu uno degli

[1] *Antonio da Viterbo* cit., p. 28.

aiuti del Pintoricchio nei lavori dell' appartamento Borgia. Un documento del 18 marzo 1494 lo dimostra infatti in Roma e in Vaticano! [1] E nemmeno è da escludere l' intervento in essi d'Antoniazzo che già per le feste dell'elezione d'Alessandro VI aveva assunto l' impresa di tutte le decorazioni pittoriche ricevendone 500 fiorini d'oro [2].

I dipinti d'Antoniazzo o de' suoi scolari ripetutamente attribuiti al Pintoricchio possono esserne una prova. Non è mancato, ad esempio, chi ha detto del Pintoricchio il grande affresco, non mancante pure di tratti melozzeschi, del catino dell'abside di Santa Croce di Gerusalemme in Roma, affresco oggi rivendicato appunto ad Antoniazzo, ma tutto ripassato a tempera nel 1746 quando Benedetto XIV fece ornare « con ingente liberalità » e sistemare tutta la chiesa [3].

È da notare pure che la mano di chi ha frescato il Redentore e i cherubini nella lunetta della *Resurrezione* nella *sala dei Misteri,* sembra la stessa che ha eseguite le pitture della terza cappelletta a sinistra di san Pietro in Montorio, specialmente per l' identico tipo nel volto del Padre Eterno e dei serafini, pel modo greve delle pieghe parallele, per le

[1] Müntz, *Les Arts à la Cour des papes*, IV, 180. — Cesare Pinzi, *I principali monumenti di Viterbo* (Viterbo, 1911), p. 186.

[2] Adamo Rossi, in *Giornale d' erudizione artistica*, VI, 276.

[3] Vermiglioli, 65 e 66. — Nibby, *Roma nel 1838*. Parte moderna, I, 200. — Crowe e Cavalcaselle (X, 162) l' assegnano a G. B. Caporali. — Evarett, in *American Journal of Archaelogie*, 1907, p. 279 e seg. — Maria Ciartoso, *Degli affreschi in Santa Croce di Gerusalemme e di due imagini votive. Note su Antoniazzo Romano*, ne *L'Arte*, XIV (Roma, 1911), pp. 42-52.

orecchie tondeggianti e per le masse dei capelli tessuti e sfilati insieme, senza ricci a ciocche libere e disordinate. Ebbene, anche le forme di questo dipinto ricordano la maniera d' Antoniazzo, di quand'era sotto l'influsso del Pintoricchio e del Perugino. La Madonna col Bambino che siede sul gradino del trono nel quale è seduta sant' Anna, non differisce molto dallo stesso soggetto trattato dal Perugino nella tavola che ora si trova nella Galleria di Marsiglia e sopratutto dal suo disegno che possiede il Duca di Northumberland ad Alnwick Castle.

E dello stesso Antoniazzo sono oggi a ragione ritenuti gli affreschi dell' Oratorio di San Giovanni all' Ospedale di Tivoli [1] che qualcuno pretese di Bernardino. [2] Vi sono espressi nella vòlta, il Redentore, su fondo turchino stellato, tra i quattro Evangelisti e quattro Dottori della Chiesa e nelle pareti la *Natività della Madonna* e l'*Assunzione*.

Anche un altro, timido e gentile scolaro del Pintoricchio riduceva, con semplicità quasi giottesca, la *Madonna di Valenza* nella lunetta del sepolcro del cardinal Giovanni Sacco (esistente in Sant' Onofrio a Roma) scolpito a lievi ornati nel 1505 e con la statua funebre distesa. Il Bambino si può dire identico; la Madonna invece è seduta e regge, con la mano un po' più sollevata, il libro quasi di prospetto. Ma la testa reclinata e fine e il manto col giro dei bordi somigliano perfettamente [3], tantochè è da sup-

[1] Attilio Rossi, *Opere d'arte a Tivoli* ne *L'Arte*, VII (Roma, 1904), p. 150 e seg.; *Tivoli* (Bergamo, 1909) p. 119 e seg.

[2] Magni, *Storia dell'arte italiana* cit., II, 538. — *Le Amministrazioni delle Antichità e Belle Arti in Italia*, 1900-1901 (Roma, 1901), p. 167.

[3] Steinmann, p. 89.

porsi che l'allievo si sia proprio servito del disegno del maestro.

Il Titi ed altri attribuivano pure al Pintoricchio parte delle pitture dell' abside della stessa chiesa e precisamente quelle del catino [1]; ma Giorgio Vasari aveva già detto il vero assegnandole tutte a Baldassarre Peruzzi [2].

Raccontano alcuni vecchi storici, dopo la premessa di non avere « da contrastare con alcun contraddittore, essendo una verità autenticata dal consenso di tutti », che Maometto II espugnata Costantinopoli « obbligò con severissimo editto i Cristiani a consegnare le più nobili e sacrosante reliquie, che in quella infelice città si conservavano » [3]. A tagliar corto, fra le altre, gli consegnarono pure la *Santa Lancia* che aprì il costato a Gesù Cristo sul Calvario. Ebbene, Bajazet, con l'ambasceria, che abbiamo ricordato, ad ingraziarsi Innocenzo perchè non sollecitasse tante leghe tra i cristiani e soprattutto non si lasciasse scappare Djem, gli mandò pure, naturalmente insieme a molto oro, la Santa Lancia.

Due prelati si recarono ad Ancona per riceverla solennemente e subito dopo, il 22 maggio 1492, due cardinali le mossero incontro a Narni. La reliquia entrò in Roma l'ultimo giorno di quel mese, e il Papa,

[1] *Descrizione delle pitture.... di Roma*, p. 30.

[2] Vasari, IV, 591. — Crowe e Cavalcaselle, III, 385-386. — Morelli, III, 65. — Federico Hermanin, *Alcune pitture giovanili di Baldassarre Peruzzi a Roma*, nell'*Archivio storico dell'arte*, IX (Roma, 1896), p. 321 e segg.

[3] Antonio Martinetti e Raffaele Sidone, *Della Sacrosanta Basilica di San Pietro in Vaticano* (Roma, 1750), I, 35-42. — Panvinio, *op. cit.*, p. 249 e nello *Spicilegium romanum* di Angelo Mai (Roma, 1839-44), X, 371.

seguìto dal Sacro Collegio, dalla Prelatura, dalla Nobiltà, e da una folla di gente, l'accolse fuori di Porta Flaminia o del Popolo, e la recò sulle proprie mani nel lungo cammino sino a San Pietro donde, dopo una grande funzione, fu portata in Vaticano.

Innocenzo VIII pensò tosto di « fabbricare un degno ciborio », ma sopraffatto da grave malattia, morì il 25 luglio dopo aver ordinato al cardinale Lorenzo Cibo suo nipote e ad Antoniotto Pallavicino di dare esecuzione alla sua volontà con magnificenza e splendore. La cappella e il ricco ciborio furono terminati nel 1495, e la reliquia non vi fu messa che nel gennaio del 1500 [1]. Dunque non è possibile collocare, come hanno fatto taluni sulla scorta del Vasari, la tavola del Pintoricchio tra i lavori da lui compiuti al tempo d' Innocenzo, ma bisogna riportarla ai primi anni del pontificato d'Alessandro VI. Il Vasari dice che v' era dipinta « la Nostra Donna, maggior che il vivo » [2] ma dal disegno di Giacomo Grimaldi archeologo romano, che si trova nella Raccolta Barberini, e che è stato pubblicato dal Müntz, risulta che, oltre alle figure della Madonna e del Putto, il nostro maestro vi dipinse pure quella inginocchiata del Papa. Del ciborio demolito nel 1606, restano alcuni avanzi nelle cripte del Vaticano; del dipinto del Pintoricchio non si sa più nulla e il reliquario della Sacra Lancia trovasi ancora nel tesoro di San Pietro [3].

[1] *Bullarium Basilicae Vaticanae* (Roma, 1747). — Filippo Lorenzo Dionisi, *Sacrarum Vaticanae Basilicae cryptarum monumenta* (Roma, 1773), p. 26 e seg. — Forcella, *op. cit.*, VI, 106.

[2] III, 498.

[3] E. Müntz, *Il ciborio della Santa Lancia* nell'*Archiv. Storico dell'Arte,* IV (Roma, 1892) pp. 365-67. — *Les arts à la Cour des papes* ecc., pp. 85-89. — Pastor, *Storia dei Papi,* III (Roma 1912), pp. 229-230.

Si crede che oltre alla tavola « della Santa Lancia » e a quelle, di cui parleremo a parte, della chiesa di San Francesco di Siena, altri quadri del Pintoricchio siano andati perduti o smarriti. È probabile; ma di fronte alla stranezza di tante attribuzioni, ci manca la possibilità d'accertare se quelle opere, che si credevano *sue*, erano veramente.... *sue*. Ad esempio s' indica un' *Adorazione dei Magi* « su tela » e ciò solo ci fa dubitare della notizia [1]. Dal Magherini-Graziani si registra una *Circoncisione* [2], e dal Magni [3] e dal Vermiglioli, una folla di dipinti, che sarebbe vano ricercare come autentici del nostro Bernardino, mentre l'opera, per così dire, di *epurazione* si va estendendo a quelli di molte gallerie. Infatti, pur tacendo di tanti, gli si debbono irremissibilmente levare l'*Epifania* che si trova nella Galleria Pitti di Firenze, opera d' un blando peruginesco, e quella quasi simile della Raccolta Spinola di Genova ; [4] « le tavole di cassoni » che si conservano nelle Gallerie di Madrid [5] e di Londra [6]; il tondo, già creduto suo, ma ora esposto al Museo Poldi-Pezzoli di Milano col

[1] P. Rossi citato da Giulio Urbini, *Le opere d'arte di Spello* nell' *Archivio storico dell' Arte*, IX (Roma, 1897), p. 21.

[2] *Op. cit.*, 177-78 : « Per una chiesa di San Sepolcro, Pinturicchio fece una tavola con la *Circoncisione*, la quale dopo essere stata molto tempo in casa dei Graziani a Città di Castello, fu venduta non sono molti anni a Firenze per poco prezzo essendo tutta rovinata e guasta ».

[3] *Storia dell'Arte Italiana* (Roma, 1901), II, 338-39.

[4] Ricci, *La Galleria Pitti e la Galleria dell'Accademia a Firenze* (Bergamo, 1910), tav. XIII.

[5] D. Petro de Madrazo, *Catalogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid* (1889, nn. 573-573). — Frizzoni, *I capolavori del Prado* cit., 182, in nota.

[6] Frizzoni, *Arte Italiana del Rinascimento* (Milano, 1891), p. 271.

nome del suo vero autore, Raffaellino Capponi [1], del quale è fors' anche il tondo della Collegiata di San Giovanni Battista in Cantiano delle Marche. Nè al Pintoricchio si può attribuire il debole san Michele del Museo di Lipsia [2], che, come abbiamo veduto, appartiene all'autore dell'*Epifania* e dello *Sposalizio della Madonna* che si trovano in San Girolamo presso Spello e delle favole d'Argo nell'appartamento Borgia, nè, al Museo di Colonia, il *san Gerolamo nello studio* seduto al leggìo sotto una finestrella, un leone a fianco e due altri monaci, tavoletta malandata e grossolana cui il Thode ha fatto troppo onore attribuendola al Pintoricchio [3], e nemmeno la *Madonna tra il Profeta Isaia e san Giovanni* nella sacrestia del Sacro Speco presso Subiaco [4]. E basta, perchè se si volessero segnare tutte le attribuzioni fantastiche ed errate, si perderebbe molto tempo e molto spazio.

Aggiungeremo soltanto che, se parecchi tolgono pure al Pintoricchio la *Madonna col Bambino che scrive, fra i santi Giovanni Battista e Gregorio* esposta al Louvre, di forme veramente un po' grame, l'esclusione in questo caso non è altrettanto sicura [5].

[1] G. B. Vittadini, *Novità artistiche del Poldi-Pezzoli* nell'*Archiv. Storico dell'Arte* (Roma, 1895), p. 199.

[2] Berenson, *op. cit.*, 169.

[3] *Pitture di maestri italiani nelle Gallerie minori di Germania* nell'*Archiv. Storico dell'Arte*, II (Roma, 1889), p. 53.

[4] Magni, *Storia dell'Arte Ital.*, II, 537-38. Nell'*Arte* (I, 319) s'indica un quadretto con *Salome innanzi a Erode* della collezione James Simon che si vide a Berlino nell'Esposizione della Società Storico-Artistica nel 1898, ma non siamo riusciti ad avere altra indicazione, e quindi non siamo in caso di esprimere un parere.

[5] G. Lafenestre ed E. Richtenberger, *Le Musèe National du Louvre* (Parigi, senza data, ma circa 1895), p. 83. — Berenson, 169 ecc. — I signori Crowe e Cavalcaselle (III, 298) non si mostrano sicuri dell'attribuzione; ma

Una delle prime opere cui Alessandro VI attese appena salito al trono pontificio, contemporaneamente e dopo alla costruzione della sua torre in Vaticano e alle decorazioni delle sue sale, fu l' afforzamento e l'ampliamento di Castel Sant'Angelo, una fortezza che gli avvenimenti d'Italia e i pericoli costanti consigliavano vivamente di tenere in ordine; e ben lo seppe subito dopo quel Papa, per la calata di Carlo VIII, e più ancora Clemente VII durante il furioso sacco del 1527 [1].

Il Gregorovius scrive che « la esplosione della polveriera distruggeva nel 1497 le camere superiori, ma che poi furono restaurate e dipinte dal Pintoricchio ». Ora questa notizia è in parte smentita da documenti ai quali abbiamo già accennato e dai quali risulta che il Pintoricchio a quel tempo aveva già molto operato in Castello, ossia, con tutta probabilità, « le infinite stanze a grottesche » che il Vasari ricorda [2]. La polveriera scoppiò il 29 ottobre 1497, per un fulmine che la colpì e la incendiò. Ora noi troviamo invece in un rescritto di quasi due anni prima (1° dicembre 1495) che il cardinale camerario Raf-

primo, crediamo, lo Steinmann nega al Pintoricchio questo dipinto (*op. cit.*, 52, in nota). — Vedi anche E. M. Phillipps, *op. cit.*, 148. — I signori Crowe e Cavalcaselle hanno pure con molta prudenza messo in dubbio parecchi altri dipinti detti prima troppo recisamente del maestro (III, 283-299) e IV, I, 311.

[1] Gregorovius, *Storia di Roma*, VII, 546, 772. — Müntz, *Les arts à la Cour des papes*, 209, e *Les antiquités de la Ville de Rome* (Parigi, 1886), 59-64. — Mariano Borgatti, *Castel Sant'Angelo in Roma* (Roma, 1890-1911). — E. Rodocanachi, *Le Château Saint-Ange* (Parigi, 1909). — P. D. Pasolini, *Caterina Sforza*, II, 239 e seg. — H. François Delaborde, *L' expédition de Charles VIII en Italie.* (Parigi, 1888), p. 512 e seg.

[2] III, 499-500.

faele Della Rovere d'ordine del Papa assegna due poderi in quel di Chiusi al nostro pittore per ricompensa delle pitture fatte in Vaticano e in Castel Sant'Angelo « *ex tuo artificio picturarum per te in Arce S. Angeli ac in palatio apostolico factarum* ». Poi da una lettera dello stesso Camerario del 28 luglio 1497 e da una di Alessandro del 24 ottobre (anteriori quindi ambedue allo scoppio), apprendiamo che il cànone delle terre cedute in affittanza al Pintoricchio si alleviava sempre pei meriti ch'ei si era già acquistato con lavori in Vaticano e in Castel Sant'Angelo « *ex suo artificio picturarum in palatio nostro apostolico et etiam in restaurata arce Castri nostri Angeli* ». Al 5 febbraio dell'anno seguente (passato cioè il tempo appena necessario ai ristauri del monumento e all' afforzamento delle parti offese), troviamo un'altra lettera dello stesso Cardinale, il quale, d'ordine del Pontefice favorisce maggiormente il pittore per ulteriori lavori da lui compiuti in Castel Sant'Angelo e in Vaticano. E ciò è riconfermato da una nuova lettera papale del 16 maggio 1498 [1]. È probabile che i nuovi dipinti fatti in Vaticano fossero alcune stanze che a detta del Vasari rispondevano sopra il cortile di San Pietro; alle quali sono state, da papa Pio IV, rinnovati i palchi e le pitture [2].

Quanto alle nuove pitture di Castello, due recenti studiosi assicurano col Vasari [3] e col Pascoli [4] che si dovevano trovare nel grande torrione già « *in basso* » alla testata di Ponte Sant'Angelo, costruito da Antonio da Sangallo, certo d'ordine di Alessandro.

[1] Ehrle e Stevenson, pp. 50 e 51.
[2] III, 498.
[3] III, 499-500.
[4] Lione Pascoli, *Vite dei pittori, scultori ed architetti perugini* (Roma, 1732), p. 40.

Nessuna riproduzione di Castello anteriore a lui lo contiene ; v'appare invece, chiaramente espresso, sin dai primissimi anni del secolo XVI, come nell'affresco col miracolo dell'Angelo nella Trinità dei Monti a Roma, in quello dell' Aspertini in Santa Cecilia di Bologna (1504) ecc. ecc. In alcune di tali riproduzioni è visibilissimo lo stemma borgiano in mezzo d' esso torrione, stemma che è stato rinvenuto negli scavi per la costruzione del Lungo Tevere e ricomposto nei quattro frammenti in cui si trovava spezzato. Ciò che poi sembra escludere ogni dubbio è la medaglia d'Alessandro coniata per quei lavori, dove appunto è ostentato su tutto quel Torrione fatto demolire da Urbano VIII, per far luogo a nuove e diverse fortificazioni circa negli anni 1624-1641. Tali le conclusioni del Borgatti [1], nelle quali conviene Luigi Borsari: « Avuto riguardo alla sontuosa costruzione di questo torrione, io ho per fermo che sia quello stesso di cui parla il Vasari, a proposito delle pitture eseguitevi dal Pintoricchio, riproducenti le storie di papa Alessandro e vari ritratti di personaggi di quel tempo. Tale torrione vien detto appunto *in basso del castello.* Al pavimento spettano due mattonelle maiolicate.... con le imprese dei Borgia, una la corona raggiante, l'altra il toro.... la cui tecnica e l'epoca corrispondono in tutto a quella delle stanze di Alessandro VI. Sono notevoli, a proposito di tale torrione, due incisioni del tempo di Paolo III, riproducenti scenografie del castello e del ponte, ed una rara incisione del Lafrey, nelle quali vedesi giganteggiare il torrione rotondo, sempre ornato da questo fregio di bucrani e festoni, e con lo stemma di Alessandro VI, posto dalla parte che riguarda il

[1] *Op. cit.*

ponte »[1]. Il Vasari scrive che il Pintoricchio « in Castel Sant'Angelo nel torrione da basso nel giardino fece istorie di papa Alessandro; e vi ritrasse Isabella regina Cattolica, Niccolò Orsino conte di Pitigliano, Gianiacomo Triulzi, con molti altri parenti ed amici di detto Papa, ed in particolare Cesare Borgia, il fratello e le sorelle, e molti virtuosi di que' tempi ».

Ma più che le brevi e preziose parole del Vasari, giovano alla storia di quelle pitture gli epigrammi di Lorenzo Behaim, che si leggevano sotto a sei d'esse, conservati in un Codice della Biblioteca Nazionale di Monaco, citati dal Gregorovius[2], riprodotti dallo Schmarsow[3] e quindi da diversi altri. I soggetti erano questi: 1° Carlo VIII s' inginocchia devotamente dinanzi ad Alessandro nell'atto che questi torna dal Castello nell'orto pontificio; 2° Carlo presta obbedienza nel Concistoro; 3° Filippo di Lussemburgo cugino del Re e Guglielmo di San Malò uomini gravi, con l'assentimento di tutto il Concistoro, sono eletti cardinali; 4° Il Papa dice solenne messa all'altar maggiore di San Pietro e si lava le mani con l'acqua santa che versa Carlo; 5° Alessandro cavalca verso il tempio di San Paolo e Carlo gli sta alla staffa; 6° Carlo parte alla volta di Napoli accompagnato da Cesare Borgia e da Djem divenuto suo prigioniero.

Così Alessandro VI faceva dipingere di fronte alla propria esaltazione, l'umiliazione di Carlo VIII, precisamente in quel propugnacolo in cui s'era molto prudentemente rinserrato passando per una galleria coperta, spaventato dalle violenze che commettevano in

[1] *Delle recenti scoperte relative al ponte Elio ed al sepolcro di Adriano* nelle *Notizie degli Scavi — Atti della R. Accademia dei Lincei,* serie IV, vol. X (Roma, 1892), pp. 412-428.

[2] *Lucrezia Borgia*, p. 128.

[3] *Op. cit.*, 64-65.

città i francesi saccheggiando sino il palazzo di Vanozza « madre de' suoi figli » [1].

Sullo scorcio, dunque, del 1494, il Pintoricchio aveva finito le decorazioni dell'appartamento Borgia e una parte di quelle di Castel Sant' Angelo [2]. Nel declinare del 1497, è di nuovo, per altri lavori, in Castel Sant'Angelo e in Vaticano dove, come abbiamo detto, decora le stanze sul cortile di San Pietro.

Che fece il nostro maestro dal 1495 al 1497?

La storia a questo punto soccorre.

Il Pintoricchio, allontanatosi forse da Roma, quando il Papa, all'appressarsi di Carlo VIII, lasciò il Vaticano per rinchiudersi in Castel Sant' Angelo, se ne tornò in Umbria, ove il 14 febbraio 1495 prese impegno a Perugia coi Claustrali di Santa Maria dei Fossi di fare una grande pala d' altare; il 15 marzo 1496 s'obbligò a frescare altre due figure nel Duomo d'Orvieto; e finalmente nel 1497 dipinse la cappella Eroli nel Duomo di Spoleto.

[1] I dipinti eseguiti dal Pintoricchio in Castel Sant'Angelo si possono considerar tutti perduti, contrariamente all' avviso del Destrée, 71; del Phillipps, 158; del Berenson, 229. Nel cortile « dell'olio » (detto così perchè sta sopra le Oliare) che ha forma di lunetta, il fregio ha foglie, putti, animali, grafiti e colorati, ma di mano diversa e posteriore. Il lato poi che corrisponde al Bagno di Clemente VII mostra pitture anche più tarde.

[2] Vedi, per altre notizie che dimostrano il Pintoricchio in Umbria negli anni indicati, anche Antonio Briganti in *Rassegna d'Arte Umbra*, I (Perugia, 1911), p. 125 e Walter Bombe, *Geschichte der Peruginer Malerei bis zu Perugino und Pintoricchio, auf Grund des Nachlasses Adamo Rossis und eigener archivalischer Forschungen* in *Italienische Forschungen* pubblicate a cura dell' Istituto Germanico di Storia dell'Arte in Firenze (Berlino, 1912). — Ringrazio il dott. Bombe d'avermi messo in caso di esaminare le notizie da lui raccolte relative al Pintoricchio, prima che il volume sia pubblicato.

Sulle pitture del Duomo d'Orvieto abbiamo già scritto. Passiamo alle altre.

Il rogito fra i Religiosi di Santa Maria dei Fossi e il Pintoricchio prova che questi il 14 febbraio 1495 (stile comune) si trovava in Perugia, e che là accettò di dipingere per 110 fiorini « in una tavola stante super al altare grande de dicta ecclesia le infrascripte penture et figure cio e in prima.

« Nel quadro de mezzo depsa tavola cio e nel maiur quadro laimagine de la nostra gloriosa donna cum lo bambino in quello modo che parera a dicto maestro che sera meglio et in maesta cio e in sedere cum quelli adornamenti più convenienti, et a mano destra depsa ymagine et pictura de nostra donna la figura del glorioso Sancto Augustino in habitu pontificali et dallato sinistro la pictura de lamagine de Sancto hieronimo in habitu cardinalesco.

« Nel quadro de mezzo de sopra al supradicto quadro la pieta con quelli adornamenti che saranno più convenienti ad epsa.

« Nelli doi quadra seguenti alli sopradicti: la nuntiata: da uno lato la nostra donna et dalaltro langelo.

« Nel frontespitio de sopra lamissione dello spiritusancto a la nuntiata.

« Nella predella depsa tavola pingere diciotto figure cio e nelle doi primi basamenti da uno canto Sancto Baldo da laltro Sancto bernardo cum habitu de canonici Regolari nelli doi basamenti ultimi da uno Sancto Joseph da laltro S. degnamerita et in nel mezo de dicta predella cio e in mezo del quadro el papa cum quattro cardinali in maesta cum cinque frati a li piedi loro da uno lato uno cardinale cum uno vescovo in maesta cum uno frate et uno converso in ginocchione et similiter dalaltro lato ornati tutti come

bisogna si doro et si de colori sien a tutte a spese di dicto maestro berardino et similiter si per levare et portar via epsa tavola si per arechare et reportare dove sta [1].

« Anche promette nel vacuo delli quadri o vero campi de le figure pegnere paese et aiere et tutti li altri campi dove se mette colore excepto li cornicioni dove se ha a ponere loro li quali non sintendono in epso coptimo.

« .... Et queste cose promise de fare.... de doi anni hogie incominciando et da finire come seguita.

« Anche promise dare a dicto m° berardino fiorini tre a bol. quaranta per fiorino et lui se trova le stantie atte al preposito suo del pengere.... » [2].

Lavoro più amoroso dell' ancona di Santa Maria dei Fossi il Pintoricchio non ha mai fatto. Celebrato « pittore aulico » dei papi egli tornava alla sua città dove non aveva mai dipinto cose importanti e voleva quindi mostrarsi in tutto il suo valore. Non più quindi in quest'opera la disinvoltura decorativa frettolosa nè la mano di deboli aiuti, ma la finezza della miniatura e tutta la dolcezza umbra rinascente nel suo spirito al nuovo contatto col suo divino paese.

[1] Ciò dimostra che la bella cornice architettonica, ornata di pilastri scanalati e di cimasa era già pronta quando il Pintoricchio assunse il lavoro pittorico. Da un documento edito da Adamo Rossi, nel *Giornale d'erudizione artistica*, I, 98, risulta infatti che era stata ordinata a Mattia di Tommaso da Reggio fin dal 7 luglio 1492. Nel rovescio delle tavole, specie in quella rappresentante san Girolamo, si vedono disegnati profili e sagome di questa cornice. Nei fianchi dei due dadi estremi della predella, v'erano scritte, di cui ora restano solo poche lettere: indicavano forse la data del compimento dell'ancona e il nome del pittore.

[2] Archivio distrettuale di Perugia: Rogiti di Mariotto Calcina, anno 1495, carta 82 v. e seg. — Cfr. Vermiglioli, *Appendice*, doc. II.

(Fot. Alinari)

SANTA MARIA DEI FOSSI

Parte centrale del polittico - Pinacoteca di Perugia

Il trono su cui siede la Madonna, ha ornamenti di chiaroscuro quasi invisibili dal basso e una battaglia; poi, nel sedile, su tono di seppia, una biga tirata da serpi e draghi con sopra una giovinetta, reggente il vessillo, e donne e putti, e dietro un séguito di cavalieri e soldati; poi, ancora, sui bracci laterali, ai lati e intorno alla nicchia, animali fantastici e vasetti e minuscole cornucopie e pavoni trattati, miniati anzi in ogni loro piuma. E al di là del trono la vista spaziosa d' una vallata, di monti con castelli, di scogli, d'alberi, tutto condotto con la stessa amorosa minuzia.

La Regina siede su quel trono. Il suo manto turchino è deperito; non così la veste rossa coi bordi dorati e il mirabile gioiello sul petto. Ella reclina la testa, coi capelli sfilati con una finezza mai più usata dallo stesso pittore, diffusi come un lievissimo velo sulle sue carni d' oro opaco. Offre con la sinistra una melagrana al Putto che sostiene sulle sue proprie ginocchia sfiorandolo appena con la destra al gomito. Il bimbo ha le carni un poco più chiare, i riccioli toccati con mollezza, e il modellato rilevato di luci d'una trasparenza incantevole. Il ventre e i fianchi porta ravvolti in una fascia a minutissime righe che gli sale sulla spalla sinistra e la copre. Volge il volto a san Giovannino e con la destra gli prende la lunga e ingemmata croce, giuoco e già doloroso presentimento di martirio! Il san Giovannino è meno bello, per soverchia grossezza delle forme: gambe forti in coturnetti ricamatissimi, testa, collo e mani grassoccie, a differenza delle figurine del piccolo santo, in cui la scuola toscana (massime gli scultori) sapeva esprimere quasi un senso precoce di penitenza e di santità, modellando forme fine, delicate, gracili. In basso, ai suoi piedi, giace un

libro rilegato in rosso, e dalla parte opposta si veggono tre pomi e due noci, una delle quali, rotta, mostra il gheriglio in ogni suo lobo.

Ai lati di questa parte, centrale e centinata, dell'ancona, stanno, in alto, due rettangoli con le figure dell'*Angelo* e dell'*Annunziata,* e sotto, in tavole pur centinate, le figure di *san Girolamo* e di *sant'Agostino*. Nella cimasa è la *Pietà* e su, nel timpano, lo *Spirito Santo*. Così tutta intera questa parte corrisponde al contratto, anche negli ornamenti degli angoli formati dalle centine, nei pilastrelli, nel fregio e nei rinfianchi della cimasa. Vedremo invece come per la predella si cambiò assai.

L'Angelo a mezza figura è il solito di completo profilo coi capelli lunghi e biondi, il giglio nella sinistra, la destra alzata e benedicente. Soave profilo, a bocca dischiusa, *annunziante* il gran prodigio. La Madonna, graziosa di lineamenti e di esecuzione, ma fredda fredda, se ne sta in una nicchietta a pilastri con candeliere presso una finestrella donde entra lo Spirito Santo. Tiene nella sinistra un libriccino di preghiere su cui è miniata.... l'*Annunciazione!* In alto al muro è un' assicella con alcuni altri libri, una fiala e una bugia!

San Girolamo sta nel sottoposto scompartimento in veste rossa a fodera e maniche bianche, sopra un fondo scuro arabescato d'oro. Regge nella sinistra un tempietto dalla cupola a squame e dal pronao studiato sino nelle qualità dei marmi. Ai suoi piedi sul suolo fertile d' erbe giace il leone con la solita faccia umana. La testa del santo pur nella barba e nei capelli bianchi, conserva una soavità quasi femminea.

Sant' Agostino di volto diafano come se illuminato da un roseo fulgore interno, porta la mitra gem-

mata, la veste e i guanti bianchi, il piviale fermato al petto da un grosso gioiello e ricamato nel bordo a varie figure di santi. Regge con la destra il pastorale e con la sinistra un cuore.

Nel quadro della cimasa due angeli biondi d' una bellezza deliziosa, un po' insensibile, reggono il Cristo morto seduto sull' orlo del sepolcro, ravvolti i fianchi in un lino bianco striato d' oro.

Della predella non si ha la parte centrale e la rimanente reca figurazioni diverse da quelle combinate e che già abbiamo indicate. Nelle quattro basi dei pilastri, dentro ghirlande di fronde e di frutta, le quattro figure degli Evangelisti ciascuna col simbolo, e, sotto ai due santi Agostino e Girolamo, due storiette relative a loro. Un golfo di mare cinto da monti boscosi, con un seno, presso una città turrita, cui vanno le barche; ardui scogli traforati a sinistra e alti, diritti, esili alberi arrossati e indorati dall' autunno; nel primo piano una riva, contro cui le onde si frangono tortuose; presso un alberello il Puttino della visione inginocchiato a terra, ha scavata nella rena una vaschetta e mostrando il cucchiaio col quale s' adopera ad asciugare il mare, alza lo sguardo al santo bello e grandioso, con le braccia aperte per maraviglia.

San Girolamo vestito di semplice camicia col petto e le braccia scoperte, inginocchiato presso una grotta (al cui ingresso giace il vigile leone) tiene il sasso nella destra e guarda il Crocifisso sull'altissima croce ai cui piedi è deposto un teschio, e più in basso il cappello cardinalizio che col rosso schietto mette la sola nota vivace nel dipinto. Poi sotto altre rupi scorre, fra i toni scuri del terreno, un fiume chiaro che lambe una città. Il cielo degrada schiarendosi lungi su altri monti e su altri boschi, e ac-

cresce l' impressione solitaria della parte dinanzi tutta ombrosa [1].

Finita l' ancona di Santa Maria dei Fossi il Pintoricchio da Perugia dovè passare prima ad Orvieto, dove lo troviamo il 15 marzo 1496, poi a Spoleto per decorare la cappella Eroli, che è la prima a destra entrando nell' alto e magnifico Duomo, in cui si conservano i preziosi affreschi e le ceneri di Filippo Lippi.

La cappelletta è stata accorciata dalla parte dell' ingresso nel secolo XVII, ma conserva ancora d'antico la nicchia a sinistra, due finestre rettangolari a pilastrelli con trecce pintoricchiesche, un bel fregio con una serie di festoni, tra i quali si veggono mascheroni, campane, scudi, libri, conchiglie, siringhe, cherubini, vasi, uccelli, patere, teste di bue, orsi, draghi e car-

[1] Nel cit. *Catalogo delle opere d' arte nelle Marche e nell' Umbria* del Cavalcaselle e del Morelli (p. 285) si trova registrato come esistente nel 1861 nella chiesa dei Minori Osservanti di Perugia, un quadro con la *Madonna in trono, i santi Giovanni Battista, Girolamo, Francesco* ecc. Segue questa nota: « Opera buona del Pinturicchio, del valore di circa lire 70 000 ». Il quadro passò subito dopo nella Pinacoteca di quella città, dove ora si trova attribuito a Giovanni Spagna. Ma dai due illustri critici, oppure dall' editore del loro *Catalogo* si deve aver errato sul nome del Pintoricchio. Infatti il Morelli non lo ricorda mai e il Cavalcaselle lo registra nella vita del Perugino, *History of painting*, III, 245. — Cfr. Angelo Lupattelli, *Catalogo dei quadri che si conservano nella Pinacoteca Vannucci* (Perugia, 1887), p. 34. — Leone Pascoli, *Vite dei pittori, scultori ed architetti perugini* (Roma, 1732), p. 40. — Giuseppe Piacenza, (nelle aggiunte alle *Notizie dei professori del disegno* di Filippo Baldinucci, Torino, 1770, II, 483) e altri ricordano come opera del Pintoricchio una *santa Caterina con altre figure* già esistente nella chiesa di quella santa in Perugia. Ma questa tavola ora nella Pinacoteca di quella città, non è di lui, bensì di Bernardino di Mariotto.

telle, una delle quali ha la data MCCCCLXXXXIIIX (1497), fregio che ha la varietà e l' eleganza di quello della *sala dei Santi* nell' appartamento Borgia. Di fronte s' incurva la piccola abside in cui ricorre lo stemma dell' Eroli (con tre lievi foglie d'edera e una fascia) ripetuto in mezzo al vecchio pavimento e sulla porta del Battistero con l' iscrizione FRAN. HERV. EPI. SPO.

L' affresco inferiore dell' abside, benchè malandato assai e in alcune parti (specialmente nel fondo) ridipinto, appare opera originale del Pintoricchio, e non solo originale, ma amorosa e fine. Fra due alberi, siede la Madonna col Putto. Gli alberi sono coperti di ristauro e il manto della Madonna ha perduto l' oltremare. Del pari sono malandate le figure di santo Stefano in dalmatica, leggente un libro, e dall' altra parte la figura austera del Precursore, nella parte inferiore quasi scomparsa. Il paesaggio, quantunque per alcuni tratti rovinatissimo, pure contiene avanzi di una bellezza e d' una finezza ideali. Fra la Madonna e santo Stefano rimane, ad esempio, la vista di una città con torri, templi, case, un arco trionfale adorno di sculture e sormontato da una graziosa statuetta equestre, stemma di Spoleto. Presso a tale arco si vede sant' Antonio, sul pergamo, che predica, ed una folla di gente espressa a piccole figure variopinte con ardente e sollecita facilità, come nell' affresco di fondo della cappella Bufalini in Aracoeli. Dinanzi a tale accolta, una donna vestita di turchino, dal manto nero, conduce un fanciullo, gruppo trattato con la stessa prontezza. Dalla parte opposta, a sinistra della Madonna, si vede una cinta di mura urbane con una porta. I monti coi soliti scogli, gli alberi, il cielo, l' orizzonte sono ripassati e ritoccati. Dietro a santo Stefano, sempre a

piccole figure, è la Madonna col Putto sull'asinello e san Giuseppe, ossia la *fuga in Egitto.*

Nel catino, dentro una delle solite iridi a mandorla, cosparsa di serafini, sta seduto il Padre Eterno in veste verde e manto paonazzo. La testa severa, nella barba e nei capelli bianchi, è un po' illanguidita e sporca, ma non rovinata. Ai lati pregano devotamente due angeli a mani giunte, semplici, con le ali iridate, e la testa assai graziosa. L' uno vestito di verde e di rosso, ha parti abbastanza conservate, ma l' altro non si palesa più che pel contorno e in una larva di volto dove pur splendono due begli occhi. Il collo e le mani sono pieni di abrasioni; la veste gialla è tutta consumata. Delle teste serafiche due soltanto sono conservate, in basso.

Nella fronte dell' altare, come palliotto, si vede la figura del Cristo morto che emerge dall' arca con le ferite sanguinose. Il colorito troppo verdastro dimostra la perdita delle velature a secco. Però le superstiti tracce rivelano una mano sicura e sapiente.

Su queste pitture, da diversi accennate di sfuggita [1] e mai, che sappiamo, descritte minutamente, ci siamo indugiati perchè temiamo che la loro vita non possa esser lunga se non sono presto soccorse da un medico molto prudente e molto abile.

Di questo periodo della vita del Pintoricchio, sono, per noi, alcuni quadri assai male indicati come

[1] Pietro Fontana, *Descrizione della Chiesa Metropolitana di Spoleto* (Spoleto, 1848). — Achille Sansi, *Degli edifici e frammenti storici delle antiche età di Spoleto* (Foligno, 1869), p. 245. — Guardabassi, *Indice-Guida* cit., p. 288. — Lorenzo Sinibaldi, *Guida di Spoleto* (Spoleto, 1873), p. 71. — Crowe e Cavalcaselle, III, 271. — Berenson, 171. — Phillipps, 105 e 162 ecc.

giovanili. Il suo ritorno e la nuova dimora in Umbria sembrano ridare gentilezza e finezza ai suoi lavori, quasi a ristoro dell' esecuzione forzatamente rapida e tumultuosa degli ultimi lavori da lui fatti nelle sale Borgia. La natura è placida d' intorno, nella soavità dei suoi orizzonti, e tutto s' informa da lei. L' attività umana è senza fretta, ma piena di desiderio della bellezza. Anche la favella è dolce e piana quanto l' arte, diffusa ovunque come un profumo, nelle città, dove i cittadini alzano gloriosi monumenti, nelle campagne dove i contadini educano a composta eleganza i rami degli alberi e i pruni delle siepi.

Là il Pintoricchio risente l' influenza calma e benefica del mondo esteriore e dell' arte che lo circonda, e s' abbandona alla gioia d' operare senza la pressione degli altri e senza l' irruenza così contraria al suo carattere.

L' ancona di Santa Maria dei Fossi e gli affreschi di Spello sono i due capolavori di quel lasso di tempo. Dopo ricomincieranno le grandi fatiche, e comincieranno le angoscie e gli avvilimenti intimi, onde si risentirà il lavoro.

Ora le figure dell' ancona dipinta da lui fra il 1495 e il 1496 mettono sulla scorta di rintracciare i dipinti fatti dal Pintoricchio in quel torno, e prima della sua andata a Siena, non solo per la predilezione delle forme ma anche per certe minuzie tecniche.

Non v' ha, crediamo, nessuno che considerando bene i tipi delle Madonne, dei putti e dei santi, il modo col quale sono trattate le stoffe, i capelli, le carni nella tempra divenuta più fina, fusa e lucida, non accosti senz' altro all' ancona predetta la croce e il tondo posseduti in Roma dal marchese Emilio

Visconti-Venosta, il *san Bartolomeo* già dei principi Borghese, ed ora a Lione nella collezione Aynard, la Madonna col Putto e san Giovannino del Fitzwilliam Museum di Cambridge, e la Madonna di Lord Crawford a Wigan, che non sappiamo capire come si possa collegare al tempo in cui il pittore andò a Roma.

In mezzo al tondo del marchese Visconti-Venosta siede la Vergine e di contro a una stoffa rossa quadrettata e ricamata d' oro con maggior finezza che nella tavoletta della contessa Spalletti, e con un bordo ad arabeschi sul fare di quelli dell' ancona di Santa Maria dei Fossi. La Vergine è fine, di colore robusto nella solita veste rossa e nel manto turchino abbrunato. Regge con le lunghe e affilate mani il Putto ritto sulle sue ginocchia e benedicente con la destra, mentre con la sinistra afferra il nastro svolazzante dalla crocetta di san Giovannino. Gesù è ravvolto in un velo lievissimo che lascia intravvedere tutto il corpo; ha coralli e granati al collo, sandali ai piedi. San Giovannino, che gli porge e gl' indica la crocetta dorata, è vestito di pelle trattenuta alla cintura da un ramo d'edera, e sulle spalle il manto rosso che si agita ventilato. I due puttini sono assai accurati in ogni parte, in ogni capello, graziosi, ma di poco sentimento. Il fondo è una vera delizia. Monti, alberelli, una palma e la rappresentazione della *fuga in Egitto* a destra; rupi, una città fortificata con un episodio bellicoso, un cavaliere che fugge ed un altro che lascia dissetare alla fonte il proprio cavallo.

Presso allo stesso marchese Visconti si trova anche una croce di legno dal fondo rosso e oro, con trilobi alle estremità d' ogni braccio, nei quali sono dipinte, su dischi, otto mezze figure di santi. In mezzo, ripetuto dalle due parti, si vede il Crocifisso;

l' uno più fino, più accurato, fra la Madonna, il giovine san Giovanni a mani giunte, la bionda Maddalena col vasetto e san Pietro col libro e le chiavi nelle bellissime mani, figurette delle più soavi che abbia dipinto il Maestro; l' altro, dalla parte opposta, meno esile, tra san Francesco dalla barba rossa, santa Chiara, san Lodovico da Tolosa col giglio e sant' Antonio da Padova con la fiamma sulla destra. L' opera è piccola, ma nella sua grande delicatezza di esecuzione e di forme assolutamente preziosa.

La figura di *san Bartolomeo* (a tempra su legno largo m. 0.49, alto 0.60), acquistata dal principe Marc'Antonio Borghese a Roma nel 1872, proveniva dall'Umbria. Rimase esposta nella sua galleria sino al 1891 in cui, venduta all' asta dai periti Chevallier, Feral e Mannheim, fu portata a Lione, dove ora si trova presso il signor Edoardo Aynard [1].

Il santo si vede dalle ginocchia in su di contro a una stoffa verde alloro arabescata d'oro, secondo il gusto o l'uso del pittore in quel tempo. Nelle mani sollevate tiene il coltello e il libro aperto sul quale reclina il capo modellato con ricerca [2]. E gli è dav-

[1] Berenson, 228.

[2] Num. 124 del *Catalogue des tableaux des Ecoles Primitives ecc. provenants d' une célèbre Collection d' Italie* (Parigi, Imprimerie de l' Art, 1891). Le due tavole di cassone con episodi di Giuseppe ebreo sono state umiliate alla mano d'uno scolaro (Morelli, *Della pittura italiana*, Milano, 1897, pagina 107). Sul ritratto cosidetto « del Perugino » recentemente liberato dalle ridipinture da Luigi Cavenaghi, si hanno infine opinioni disparate. Chi lo dice Perugino dipinto da Raffaello, chi Pintoricchio dipinto dal Perugino, chi Perugino dipinto da sè stesso ecc. Per noi è opera di Raffaello, e il Pintoricchio non c' entra, nè come autore, nè come persona ritratta. — Marco Minghetti, *Raffaello* (Bologna, 1885), p. 49. — Morelli, *op. cit.*, p. 137. — A. Venturi, *Il Museo e la Galleria Borghese* (Roma, 1893), p. 191. — Stanislao

vero artisticamente fratello il *sant' Agostino*, seduto, di contro a un fondo dorato ad arabeschi del genere, rossi e verdi, dipinto nel 1500 per sei fiorini [1] e che ora si trova nella Pinacoteca di Perugia. È anche questa un' opera accurata e ricca. Il santo porta la mitra e i guanti bianchi adorni di gemme e il piviale verdastro a fodera rossa e a bordo pur gemmato. Regge il pastorale e il libro, e guarda con certa austerità e solennità. In basso stanno due figure di devoti della Compagnia a lui dedicata, inginocchiati, a mani giunte, vestiti di bianco. Di un terzo appaiono solo gli occhi, la fronte, il cappuccio. Sul petto d' uno è come ricamato un pastorale tra due flagelli, ripetuto in uno scudetto in basso, cui n' è opposto un secondo con una croce in campo turchino, dai bracci verticali rossi e orizzontali bianchi [2].

La Madonnina del Fitzwilliam Museum di Cambridge, somiglia anch'essa a quella di Santa Maria dei Fossi. Il san Giovannino e la Madonna variano anzi di poco, specialmente nell'atteggiamento del capo. Gesù bambino, nella solita camicietta a ricami d'oro siede nelle ginocchia della Madre che gli regge il libro con la destra e abbassa il capo sopra san Giovanni. Nel fondo, scogli, alberi d'alto fusto, monti e una città con diverse figurine di cavalieri, pedoni, cani ecc. [3]

Fraschetti, *La casa dell' arte,* nella *Rivista d' Italia* del 15 gennaio 1900 (anno III, vol. I, p. 103 ecc.). — E. M. (Ettore Modigliani), *Il ritratto del Perugino della Galleria Borghese* in *L'Arte*, XV (Roma, 1912), pp. 70-71.

[1] Guardabassi, *Indice guida,* p. 216. — W. Bombe, *Geschichte der Peruginer Malerei* cit.

[2] Fu donato all' Accademia di Perugia dal cav. Silvestro Friggeri Boldrini, morto nel 1870. — Lupattelli, *Catalogo*, 35-36. — Vasari, III, 503, in nota.

[3] Berenson, 228. — Umberto Gnoli crede questo quadretto solo disegnato dal maestro. *La pittura umbra alla*

La tavola in possesso del conte di Crawford a Wigan (Lancaster) ha qualche durezza, ma la stessa intensità di ricerca e di esecuzione e la stessa ricchezza delle opere descritte di questo periodo. Siede sopra una balaustrata curva e di contro alla stoffa del baldacchino, fiorata di giallo su turchino carico, del genere delle stoffe che si vedono nella *Madonna* del Campidoglio. Le sue mani sono esili e lunghe, come quelle della Madonna del marchese Visconti-Venosta e di quella dell' ancona di Perugia; il suo volto ugualmente piegato e stretto al mento, sì da sembrare, in tutte tre le imagini, rilevata da uno stesso cartone. La testa del Puttino è parimenti uguale nella tavola del conte di Chawford e nel quadro di Santa Maria dei Fossi, ed ancora la veste di Lei. E basta, perchè il più semplice confronto, fra le tre opere, è sufficiente a dimostrarle fatte nello stesso periodo, cronologicamente determinato dall'ancona di Perugia. La Madonna del conte di Chawford regge, dritto sulle proprie ginocchia, il Bambino ravvolto in uno scialle rigato di rosso, bianco e giallo e in camicietta, il quale, ripiegando il capo indietro, s'attacca con una mano alla veste di Lei e con l'altra ricerca la mammella scoperta. Due giovani angioli, così gentili sempre e così indifferenti, con le mani o giunte o incrociate, in vesti chiare e diverse, con larghi nastri, stanno ai lati, l'uno col guardo in basso, l' altro coi begli occhi scuri fissi nella Vergine. E dietro e su di loro, una delizia di paese con alberi del Paradiso, colli solcati da strade, e castelli e monti digradanti nella luce. Sotto un' alta

Mostra del Burlington nella *Rassegna d' Arte Umbra*, I (Perugia, 1910), p. 49. — Cfr. *Illustrated Catalogue of Pictures of The Umbrian School (Burlington F. A. Club)*, 1910, 35, tav. XVII.

rupe a sinistra è san Girolamo inginocchiato che si batte il petto col sasso. Gli sta a fianco il suo fido compagno, il vecchio leone che, secondo la leggenda, aveva l' incarico di sorvegliare, al pascolo, l' asinello del santo. Altre figurette a destra salgono, per la strada chiara, il pendìo del colle.

Di queste opere deliziose, che il Pintoricchio compì nella serenità tranquilla del suo spirito, della sua casa [1] e della sua Umbria, furono degno coronamento

[1] Il Pintoricchio abitava in Perugia presso la chiesa parrocchiale di San Fortunato, in una casupola lasciatagli forse in eredità da suo padre. Il 28 novembre 1481 acquistò per 11 fiorini una casetta vicina alla sua: da questo documento risulta che suo padre era allora già morto, poichè il nostro pittore è detto *Bernardinus quondam Betti Blaxii.* L'anno seguente finì di pagarla e il 21 ottobre 1484, forse con i danari guadagnati dipingendo nella cappella Sistina, comprò per 30 fiorini un'altra casa che sorgeva dietro alla propria e finì di pagarla nell'anno seguente. L'unione di tante casupole doveva essere la cosa più sgangherata del mondo, sì che il Pintoricchio, versò il 1500, si decise a riunirle in un solo edificio, ricostruendo quasi dalle fondamenta; e sappiamo che nel 1502 ottenne di utilizzare un muro dei suoi vicini Oddo e Gian Filippo di Lorenzo. Questa casa, assai modesta, con le antiche finestre quadre ornate di cornici in travertino e il portone rifatto modernamente, esiste ancora nella via che dal Maestro prende il nome, e nel 1890 vi fu murata un'iscrizione. Dal cortiletto interno, ove era la cisterna che raccoglieva le acque che scendevano dal monte di porta Sole, si scorgono chiaramente le diverse casette di cui è composto l' edificio. Quivi il Pintoricchio, nel 6 settembre 1502, fece il suo primo testamento, quasi a consacrarne il compimento. Un'altra casa con fontana ei possedeva in Perugia, fuori porta Sant'Angelo, in vocabolo San Matteo, ricordata in un documento catastale dell'anno 1511.

Da una delle due importanti lettere del 1500 che Cesare Borgia mandò da Deruta e da Sassoferrato, ad Alfano Alfani vice-tesoriere in Perugia, sappiamo che appunto allora il Pintoricchio stava costruendo la sua casa. Nella prima (14 ottobre) si legge « Berardino Pintoricchio da Perosa qual sempre havemo

le pitture della cappella Baglioni in Santa Maria Maggiore di Spello.

Non crediamo del Pintoricchio alcuni affreschi di Spello che taluno ama attribuirgli, come quelli sconciatissimi dell'Oratorio di san Bernardino con la Madonna e il Putto, fra i santi Girolamo e Bernardino, segnati dell'anno MDIII [1], nè, come s'è visto, l'*Epifania* sotto il portico di San Girolamo. Nemmeno conveniamo a riconoscere per suo il Padre Eterno frescato nella vòlta della *cappella delle Rose* nel convento di Santa Maria degli Angeli sotto Assisi [2]. L'iride a mandorla cosparsa di teste serafiche, campeggia nel cielo turchino con tracce di stelle dorate. Nel mezzo vi siede il Padre Eterno che con la sinistra regge il globo e alza benedicendo la destra. Il tipo pittorico è certo quello della scuola di Pintoricchio, come la figura è una delle solite dell'arte umbra, ma non troviamo il maestro nelle proporzioni

amato per le virtù sue l'havemo novamente ridutto a li servitii nostri, per la qual cosa desideramo sia in ogni sua facenda recognosciuto per nostro familiare. Et imperhò *per la casa che lui edifica in Perosa* ve riceviamo et astringemo che omninamente li concediate el subsidio consueto de una Cisterna ». Nella seconda (20 ottobre): « Havemo non senza molestia inteso la repulsa per voy data al nostro dilectissimo familiare et domestico servitore Maestro Berardino Pintoricchio sopre la Cisterna che per luj ve havemo rechesta, parendoce che per nostro respecto el doveriate contentare. Pur non volendolo voy per quelle de durre [?] in questo presente anno satisfarlo. Exhortoccome non postpongate mandarcelo con la concessione de la prima da darse per l'anno proximo da venire ». Il Pintoricchio affittò poi per un anno la casa in San Fortunato l'11 settembre 1509. — Vedi Alvisi, *Cesare Borgia,* p. 14 e W. Bombe, *Geschichte der Peruginer Malerei,* ecc.

[1] Il resto delle pitture dell'Oratorio è posteriore.

[2] Berenson, 169. — Destrée, 72. — Phillipps, 157.

della figura dai piedi piccolissimi e dalla testa enorme, due cose contrarie al suo uso. E quella testa per giunta, è mal costrutta ed ha la barba trattata con minore franchezza. Anche le pieghe sulle gambe, corte assai, sono affagottate; e braccia e coscie scorciano male. Escludiamo poi assolutamente dal novero delle sue opere gli affreschi della cappella di San Catervo in Tolentino, lavoro di due umbri minori lontani assai, per grazia e maniera, dal Pintoricchio. Brutto è lo scompartimento della vòlta con gli Evangelisti e con le Sibille, le quali escono, come predicatori, da goffe bigoncie innestate negli angoli delle vele. Migliore e di certa grandiosità la lunetta di fronte con la Vergine e il Putto fra i santi Sebastiano e Catervo, benchè della stessa mano; meno larghe invece e scorrette e con diversi caratteri le pitture delle due lunette laterali con l'*Epifania* e la *Crocifissione* [1].

Nella Galleria Properziana d'Assisi, in cui sono

[1] Luigi Manzoni, *Opere del Pintoricchio poco note* (*Bollettino della R. Deputazione di Storia Patria per l'Umbria,* vol. VII, Perugia, 1901, p. 163). — Basilio Magni, *op. cit.*, II, 537. Le due lunette laterali sono in cattivo stato, ma non ridipinte di recente come quella di fronte e come la vòlta. Le opere dovute a scolari o seguaci del Pintoricchio, in Umbria, sono molte. Aggiungeremo qui alle parecchie ricordate una tavola che si trova nella chiesa solitaria di San Vito, sopra un colle presso il Lago Trasimeno, a pochi chilometri da Passignano. Rappresenta il Crocifisso fra la Madonna e i santi Vito, Francesco e Giovanni Evangelista. Forme e colorito corrispondono all'arte del maestro, senza però la sua finezza ed eleganza. A traverso l'anima dello scolaro l'arte di lui è divenuta greve ed ottusa. Ricorderemo, infine, un'altra opera molto affine alla maniera del Pintoricchio con la Madonna, il Putto e l'offerente in paese animato, che si conserva nella galleria della Biblioteca Ambrosiana a Milano (sala F, num. 58). Vedi la *Guida sommaria della Biblioteca Ambrosiana e delle collezioni annesse* (Milano, 1907), pp. 74.

raccolti diversi affreschi staccati, si conserva invece una lunetta derivata dalla porta civica di San Giacomo che, pur tra le grandi ruine, mostra qualche forma pintoricchiesca [1]. Nella solita mandorla, tra le solite testine, sulle solite nuvole, sta seduta la Madonna con le mani giunte e sogguarda il Putto che le giace sulle ginocchia con la fascietta alle reni e alle gambe. Nel fondo è un paese montuoso con alberi, una città e i soliti scogli un po' riquadrati. La testa di Lei è assai fine e garbata. Così il conte Lemmo Rossi-Scotti, fervente studioso del Pintoricchio, di cui riprodusse parte dell'appartamento Borgia nei modelli del Museo di South Kensington, in Londra, ci comunica d'aver trovata alla base di un balcone, in una vecchia casa, presso il castello umbro di Montepetriolo, in parrocchia di Saiche, una Madonna del pari seduta e a mani giunte, contemplante il Putto disteso sulle sue ginocchia, nella quale ei credette di vedere la mano del nostro Bernardino.

Ma, pur volendo riconoscere per sue queste piccole cose, resta ugualmente il fatto ch' ei non fece per le Marche e per l'Umbria opere d'affresco notevoli altro che a Spoleto e a Spello.

Di Spello abbiamo già parlato ed ora dovremo indugiarvi un po' a lungo, per guardare ed ammirare nella chiesa di Santa Maria Maggiore una delle opere più fine, personali e piacevoli del nostro artista, ossia le pitture della cappella che Troilo Baglioni priore di quella Collegiata nel 1500 e, dal marzo del seguente anno, vescovo di Perugia, fece costruire ed ornare [2].

[1] Crowe e Cavalcaselle, *Storia della Pittura in Italia*, IX (Firenze, 1902), pp. 161-162, l'assegnano all'Ingegno, ma su quale scorta?

[2] Vermiglioli, 88. — A. H. Layard, *The Frescoes by Bernardo Pintoricchio in the Collegiate Church of S. Ma-*

Lo scompartimento, per così dire, architettonico datogli dal Pintoricchio è il solito suo usato già in Aracoeli e in Santa Maria del Popolo. Ad ogni angolo ha dipinto pilastri (con candeliere accurate e fantastiche a chiaroscuro su fondo giallo e sbattimenti rossastri) che poggiano sopra una balaustrata o zoccolo, necessario per alzare le storie frapposte, e sostengono gli archi dai quali si sviluppa la vòlta a crociera. Nello zoccolo restano larve di rombi e dischi, entro i quali erano figurazioni scomparse quasi interamente. Sopra, sono tre grandi dipinti: l'*Annunciazione* a sinistra, l'*Adorazione* di fronte, *Gesù fra i dottori* a destra, nelle vele della crociera quattro *Sibille*.

Annunciazione. — La Vergine, nobilmente diritta sotto a un loggiato, alza la destra per maraviglia ed appoggia la sinistra ad un libro accuratamente scritto, ed aperto sopra un magnifico leggìo dal piede in forma di candelabro intagliato e dalla nicchietta con un libro, una pergamena arrotolata e un calamaio pendulo al di fuori. Ma tutto ciò non è ben sano. Solo la testa della Vergine, nullostante qualche ritocco, conserva la grazia originale. Dinanzi a Lei sta inginocchiato l'Angelo con veste a molti colori, un po' alterati, ma con le belle

ria Maggiore at Spello, pubblicazione dell'*Arundel Society*, 1858. — Morelli, III, 307. — Crowe e Cavalcaselle, X, 30-33. — Giulio Urbini, *Di alcune opere d'arte nella chiesa di S. Maria Maggiore di Spello*, nell'*Arte e Storia* di Firenze (anno XIII, 1894, pp. 140-143) e *Le opere d'arte di Spello* nell'*Archiv. Stor. dell'Arte* (IX, 380). — E. Calzini, recensione dello studio dell'Urbini nel *Bollettino della Regia Deputazione di Storia Patria per l'Umbria* (Perugia, 1897, III, 412 e seg.). — *L'Arte* (Roma, 1898, I, 465). — Steinmann, 96-104. — Phillipps, 190-105. — Destrée, 74-76 ecc.

mani e la bella testa conservate. In alto sulla testa dell'angelo e fra le nubi appare il Padre Eterno in uno stormo di testine serafiche. Da Lui alla Madonna corre un raggio d'oro, dove su lieve vapore turchiniccio, si libra lo Spirito Santo. I pilastri del porticato sono rilevati da una tinta paonazza e adorni di ricchissime candeliere (in una delle quali è la cartella ansata con la data MCCCCCI) [1] trattate però meno bene di quelle degli angoli. Ai due lati sono i muri terminali del portico. A sinistra s'aprono una porta e una finestra tonda; a destra una finestrella con un vaso, una tavoletta a muro con alcuni libri, una fiala e una bugia, e sotto, in un quadretto a cornice d' oro, l' autoritratto del Pintoricchio specificato a tutte lettere BERNARDINVS PICTORICIVS PERVSINVS. Questo ritratto, veramente autentico e perciò prezioso, è purtroppo una delle parti più patite degli affreschi. Il fondo turchino e la veste e il berretto scuri sono tutta una fioritura di umidità e un ritocco. Anche la tempia destra e il sopracciglio sinistro hanno piaghe profonde; nè mancano altri butteri nella guancia destra e nel mento; ma in mezzo a tale ruina si ha la fortuna che le parti essenziali, occhi, naso, bocca e mento restano ancora a far fede dei tratti fisionomici del maestro, ben convenienti all'età di quarantasette anni ch'egli contava allora, con bocca bella, un po' triste e col naso leggermente arguto. Dalla cartelletta inferiore pendono coralli, gemme e un gruppetto di due pennelli e una matita. Una grande cura, secondo il solito, si ammira nel paesaggio. Dapprima si vede un orticello

[1] Nel secondo bimestre del 1501 il Pintoricchio fu uno dei Priori del Magistrato di Perugia (Mariotti, 218). Nel primo era stato il Perugino.

chiuso da una balaustrata con le aiuole verdi, cinte di siepi intessute di canne. Poi si stende l' aperta montuosa campagna e una cittadella, saliente nella fertile costa del monte, certo Spello, e dietro un più alto monte ossia il Subasio.

Tutte queste parti sono disegnate e dipinte con la cura stessa delle figure principali. Subito fuori dell' arco del giardino è una osteria all' insegna della campana. Arriva gente a piedi e a cavallo; altra già mangia sotto il pergolato servita dal garzone a maniche rimboccate con la tovaglia sulle spalle. Altre donne, altri uomini, un cane stanno intorno. Un'altra donna attinge acqua al pozzo, cui s'accosta una bimba col vaso in testa. Poi nella strada che conduce a Spello un mendicante seduto lungo il fosso, un montanaro che spinge innanzi l' asino, un pellegrino ecc. Un maggiore episodio è nella schiera che si accosta alla città, donde esce un altro gruppo di soldati per battagliare. Prima sorge il Portonaccio, poi la Porta Consolare abbellita di colonne e bassorilievi. Presso ad essa i soldati dall'alto delle mura respingono la scalata. Può essere il conflitto tra i Fulginati e gli Spellani, avvenuto nel 1489, in seguito ad offese reciproche, e finito per l' intervento di Sisto IV e del Cardinale Legato di Siena [1] o, più probabilmente, uno dei tanti vani assalti dati dai Fulginati a Spello e respinti da Morgante Baglioni nel 1495 [2]. Qua e là, in basso, specialmente nella veste dell'angelo, sono grafiti diversi nomi tedeschi e fiamminghi con quasi sempre ripetuta la data 13 agosto 1557. Sarebbero forse i nomi d'alcuni dei missionari stranieri che nell' estate di quell' anno giravan l' Italia per reclutare

[1] Pellini, *Historia di Perugia*, II, 858.
[2] Matarazzo, *Cronaca* cit., 41.

milizie d' ordine d'Arrigo Duca di Brunetière e per Carlo V ?

Adorazione. — In basso e in mezzo, sopra un lino corroso e un fascio d'erba, giace il bambino Gesù, con una fascia alle gambe, un cordoncino di perle al collo e, dietro al capo, un'alta croce e un angelo in ginocchio, che sostiene un velo. Un altro angelo contempla e adora la divina creatura, vicino alla Madonna in un'azione e posa uguale, col volto bello di toni opachi, rosa e oro spento, armonizzati dai capelli d'un biondo temperato. Intorno fioriscono le rose, e dietro, ammirando, sorge la solita figura di san Giuseppe appoggiato al bastone nodoso. La stalla, a destra, occupa molto spazio ed è, secondo l' uso, metà rustica e metà monumentale, coi pilastrelli scolpiti, sopra uno dei quali sale l'edera e s'appoggia il fico selvatico. L'asino e il bue stanno umili alla mangiatoia, ma dal tetto di canniccio mostra la gloria dei suoi colori il pavone [1]. Dal lato opposto si vedono quattro pastori in adorazione. Il secondo d'essi con la testa ruvida e scarmigliata presenta caratteri di rozzezza, ma voluti per arte e non certo ricercati su modello. Gli ultimi due sono rovinatissimi.

Sopra questo gruppo si svolge, risalendo verso il fondo, il corteo dei Magi, che si può riguardare pel costume come una cavalcata principesca della Rinascenza (con giovani uomini riccamente vestiti, il cane, il falco ecc.) ricca di bei particolari e di colore, ma con troppe figure di convenzione. Dei tre

[1] Ad Oxford è attribuito a Raffaello un disegno del Pintoricchio con un angelo in mezzo che regge Gesù bambino sopra un basto fra la Madonna e san Giuseppe. Dietro a questo stanno inginocchiati due pastori, uno dei quali tiene la pecorella in ispalla; dietro alla Madonna si vede la stalla.

Magi, aventi ognuno il vaso d' oro in mano, quello col manto rosso e il turbante, visto quasi di schiena, ripete il tipo del turco che nell' appartamento Borgia s'indica come Djem e che per noi non è altro che un « levantino » *di maniera* come il vicino moro, che di moro non ha che il colore e conserva il tipo nostrano. Molle e leziosa è la figura che si appoggia al cavallo bianco ; soavi invece e leggiadri i due giovani a cavallo. Più in alto ancora, per una strada aperta attraverso gli scogli, discende una schiera di cavalieri armati di scudi e lancie, vestiti di ferro, con la maglia. Uno d'essi a piedi ha sullo scudo il noto stemma dei Baglioni, di azzurro alla fascia d'oro. Più in alto ancora stanno due pastori presso la loro greggia ; l' uno suona, l' altro guarda la stella raggiante e l' angelo che gli scende contro ad annunziargli la nascita del Messia. Al di là dell' ardua rupe e sul declivio d'un colle verde, ad alberi lumeggianti d'oro, sorgono ricchi edifizi e torri e templi formanti una città cinta di canale con diverse *macchiette* di un pescatore, d'un mendicante, d'asinai ecc. Poi, più in basso, al di qua del canale, altre figure d'uomini ai lati d'un cammello cavalcato da un moretto con una cassa legata al fianco, reso magnificamente e rilevato con tutta probabilità da un disegno dal vero. Poi, anche più lontano, presso ad altri monti, sparsi di polvere d' oro, un' altra città, altre piccole macchiette e il mare con navi. Chiude la lunetta in alto una gloria d' angeli reggenti una lunga striscia di musica e in atto di cantare, affollati così da ricordare certi gruppi di Benozzo Gozzoli. Però quello che sembra superare il pensiero del Pintoricchio e rivelare quindi il suggerimento altrui, è la grande croce formatasi come casualmente nel suolo, da due grossi e rozzi tronchi gettati l'uno

sull'altro. Il terreno è vuoto e nudo all'intorno, ed essa campeggia, doloroso simbolo del futuro supplizio!

Gesù tra i Dottori. — Gesù già giovinetto sta in mezzo ai Dottori, con gli occhi abbassati, intenti, pensosi e discute le questioni enumerandole sulle dita. La sua testina è delicata e grave ad un tempo. Dinanzi a lui, gettati per ogni verso, giacciono a terra libri chiusi e semichiusi. I Dottori gli si affollano d'intorno; pur le donne e i fanciulli gli si accostano, e san Giuseppe par che muova sollecito a strappare il fanciullo alla discussione che gli sembra impari, mentre la Vergine soavissima lo arresta afferrandolo per la cinta e pregandolo di lasciar fare. Nelle figure circostanti, i ritratti, come ora vedremo, sono unicamente due e vi s'incontrano, invece, pure maestrevolmente trattate, quasi tutte le figure « di pratica » in vesti strane, pompose e ibride, fatte prima nelle sale Borgia e ripetute poco dopo nella Libreria del Duomo di Siena. Turchi visti quasi di schiena con grandi turbanti e grandi mantelli, con pieghe a festoni, dai larghi berretti, vecchi dalla barba bianca in tuniche e manti dai colori vivaci; giovani con cappelli ad ali rialzate in voluta, donne coi capelli raccolti nei veli sulle tempie a modo di corno d'ariete; vecchie col solito naso adunco di falco, la bocca sdentata, il mento aguzzo.

I due ritratti si veggono a sinistra: l'uno pieno di carattere nel volto attempato e grinzoso, ha tonaca scura e fazzoletto bianco nella sinistra. È certo Troilo Baglioni in semplice veste prelatizia, di Protonotario Apostolico, e non assolutamente in quella episcopale che indossò il 6 marzo 1501 diventando Vescovo di Perugia e cessando di essere Priore del

Capitolo di Spello. E questo ci prova che la figura allora era già stata dipinta. Vicino a lui si vede, in lucco verde con la borsa in mano, quasi recasse la somma per la decorazione della cappella, un altro uomo imberbe, con gli occhi bassi, più fine di volto, dalla bocca stretta, e dal naso arguto. In basso dinanzi, è la scenetta di due giovinetti i quali formano una nota di tenera piacevolezza. È strano vedere come la tecnica di queste due figure sia a pennellate più larghe, più succose e più grosse del solito. Infatti, guardando bene, si scorgono non solo dipinte senza essere state grafite come le altre, ma sopra i segni continuati delle figure che loro stanno dietro. Sull' inizio dunque il Pintoricchio non aveva pensato ad esse, e solo la necessità di riempire di più quell' angolo, se non il volere del committente, lo condusse ad aggiungerle.

Nel fondo in mezzo è uno dei soliti templi ottagonali con quattro protiri, la cupola coperta di squame e in due nicchie laterali Minerva e Pomona. Sulla gradinata stanno molte figure di devoti, di fanciulli e di mendicanti. Dietro si stende il paese con alberi, monti, castelli e il mare. Lontano a sinistra si svolge il poco allegro spettacolo d' un impiccato penzolante dalla forca.

Nelle vele della vòlta, distinte da larghe fasce a grotteschi, riunite in un rosone moderno che certo sostituisce lo stemma dei Baglioni, sono quattro Sibille, come nel prebisterio di Santa Maria del Popolo a Roma, non però distese, ma sedute. Tre di esse, *Europea*, *Tiburtina* e *Samia* sono rovinatissime per la pioggia che v' è penetrata e per le ridipinture onde si è cercato di rimediare alle macchie. Ciascuna sta seduta sopra un trono a nicchia avente ai lati due are antiche, nelle cui fronti si leggono le

(Fot. Alinari)

GESÙ FRA I DOTTORI

Spello - S. Maria Maggiore

sentenze relative. A far fede del primo splendore resta solamente la Sibilla *Eritrea* in bel costume del Rinascimento. Ella siede diagonalmente sul trono in atto di scrivere sul libro che tiene sulle ginocchia; porta una veste scollata verde con orlo inferiore rosso, le maniche a striscie gialle e nere a sbuffi bianchi; ha il velo in testa, ravvolto nei capelli biondi e in una cuffietta turchina. La testa e le mani, di buone tinte calde su toni d'oro, rivelano chiaramente la mano del maestro. Ma si sbagliano d' assai coloro che nelle decorazioni di tutta la cappella l' hanno trovata e lodata del pari. Le tracce d' uno o più scolari vi sono palesi, nei costoloni della vòlta, nel fondo dell'*Annunciazione*, in ispecie nella loggia e nell' orto; in tutt' intiero il mediocrissimo fondo della *Disputa di Gesù coi Dottori,* compreso il tempio. E nemmeno ci accordiamo nell' opinione che se il Vasari avesse conosciuto questi affreschi avrebbe « usato parole più considerate e più giuste sul merito dell' artista [1] », perchè il Vasari condannava in genere la sua maniera e l' uso soverchio degli aiuti. Nè queste pitture, quantunque buone, s' alzano affatto su quelle d' Aracoeli e sulle *sue* delle sale Borgia, in modo da determinare un giudizio diverso da quello già fatto [2].

Nel muro che ora risponde dietro l'armadio della cappella del Sacramento, già sacrestia vecchia, in una nicchia coperta dal legno addossato alla parete,

[1] Vasari, III, p. 501 in nota. — Francesco Fabi Montani, *Elogio storico di Bernardino detto il Pinturicchio* (Roma, 1837), p. 7.

[2] Molta parte di questi affreschi non è rovinata, ma solo offuscata da un incredibile lerciume di polvere raggrumata che cede subito. Il dipinto più sporco è quello esprimente la *Disputa.*

si trovava un bel lavabo di marmo. Questo fu trasportato nella sacrestia nuova, e nella nicchia rimase una mezza figura d'angelo che regge i cordoni d'una cartella ansata con sopra una cimasa a delfini e la scritta *Lavamini et mundi estote.* L'Angelo è del Pintoricchio ed aspetta chi, levate le assi che l'occultano, gli ridìa con l' aria e la luce l' ornamento e il gorgoglio della sua fontanella.

La ricerca storica e la diretta osservazione artistica, condotte con ogni miglior volontà, non ci persuadono affatto della partecipazione del Pintoricchio alle pitture della vòlta della sala del Cambio, come non ci persuasero della partecipazione del Perugino a quelle delle sale Borgia, cosicchè pensiamo che dopo i lavori della Sistina i due maestri non operassero più uniti. Anche in questo momento Bernardino era troppo oppresso d'ordinazioni e di fatica e si prevaleva troppo degli aiuti nei proprî lavori perchè potesse aver voglia e tempo di metter mano nei lavori altrui. Ad esempio, la grande tavola con l'*Incoronazione della Vergine, gli Apostoli e alcuni santi,* che gli fu ordinata per l'altar maggiore di Santa Maria della Pietà di Castel della Fratta e che oggi si trova nella Pinacoteca Vaticana, appare quasi totalmente l'opera d' un allievo [1]. Pure i documenti autentici di pagamento l'assegnano a lui, e dimostrano che nel giugno del 1503 era già finita. Perciò a noi sembra assai probabile che, chiamato a Siena preci-

[1] Erasmo Pistolesi, *Il Vaticano descritto e illustrato* (Roma, 1829), p. 136. — Vermiglioli, 41. Già attribuito al Perugino dall' Orsini, *Vita di Pietro Perugino* (Perugia, 1804), p. 202. — A. Venturi, *La Galleria Vaticana* (Roma, 1890), p. 44.

samente un anno prima pei grandi lavori della Libreria, egli abbandonasse senz'altro il compimento del lavoro destinato non a Roma o a Siena o a Perugia città cospicue ma alla Fratta (oggi Umbertide), alla mano d'un seguace, sul nome del quale abbiamo qualche sospetto.

L'atto d'ordinazione della tavola non si ha, ma se ne hanno tre di pagamento. Nel primo del 27 giugno 1503 il Pintoricchio dichiara di non chiedere altro ad Arcangelo del *quondam* Toto di Nunzio e a Gregorio del *quondam* Antonio Balduzzi dei sessanta ducati, che erano parte di quelli stabiliti nello strumento per la dipintura e l'ornamento del quadro, nella qual somma era compreso un residuo di undici ducati, e la spesa d'altri quattordici, per la provvista dell'oro fatta a Gubbio dallo stesso Arcangelo. Così si estingueva la prima rata e per ciò si annullava lo strumento.

L'8 ottobre 1505 Camillo Caporali, canonico di san Lorenzo di Perugia, riscuote come procuratore di suo fratello Gian Battista detto Bitti e del Pintoricchio altri tre ducati dei cento che sembra formassero la somma intera pel dipinto, e finalmente ventidue giorni dopo, per lo stesso mandato, altri nove fiorini e quaranta bolognini [1].

Ora la presenza di Gian Battista Caporali figlio di Bartolomeo (mandante, al pari del maestro, di Cammillo nella riscossione dei residui) ci autorizza a credere che a lui pittore, già allora di ventisette o ventotto anni, cresciuto alla scuola umbra, in ispecie di suo padre e dello stesso Pintoricchio [2], si debba

[1] *Archivio Storico dell'Arte,* III (Roma, 1890), pp. 465-66.

[2] Mariotti, *Lettere pittoriche,* p. 223 e seg. — Vasari, III, 597. — Mezzanotte, *Della vita e delle opere di Pietro Vannucci* (Perugia, 1836), p. 271. — Crowe e Cavalcaselle, III, 360, 362, ecc.

quasi intera sul bozzetto e sul cartone di Bernardino l'esecuzione della tavola; dove i tipi sono infatti piuttosto perugineschi, soprattutto quelli dei giovani imberbi e degli angeli in alto. Le dodici figure degli Apostoli stanno diritte, divise in due gruppi laterali. Ma in tutte sono grandi deficienze di disegno; le teste mal costrutte; le mani dure e spesso aggranchite. Nemmeno il colorito, d'una vivacità qua e là sforzata che non vince, anzi accresce il languore generale, è rigorosamente pintoricchiesco, nè il modo di piegare grosso ed ottuso. Di maggiore importanza appaiono le figure dei cinque santi inginocchiati, Francesco d'Assisi, Bernardino, Antonio, Lodovico e Bonaventura, ma neppure in esse sappiamo vedere i caratteri del maestro. I piani sono abbastanza larghi ma senza risolutezza, le tinte abbastanza ardenti ma senza trasparenza. Il san Francesco ha poi una faccia rossastra (secondo l'uso di Bitti) priva d'ogni idealità e con particolari d'esecuzione grossolana, così contrari all'uso di Bernardino, come, ad esempio, la corda che gli pende dalla cintura. Sulle nubi e di contro l'iride o mandorla a borchie e a raggi d'oro (l'oro comprato a Gubbio!), con sei serafinetti un po' gonfi, sta la Vergine inginocchiata, e un po' più su seduto il Redentore che La incorona; abbastanza dolce la prima, infagottato nel grosso manto e nelle grosse maniche il secondo, opera del discepolo ambedue come gli angeli laterali che suonano l'arpa e la viola.

Ancora più lontano dalla perfezione del Pintoricchio è il paesaggio. Gli alberelli sono duri; i monti senz'aria; le *macchiette* e gli animali bruttissimi, indegni di chi con pochi tratti sapeva farne dei magnifici. Sopra un colle a destra, presso a uno scoglio traforato, sorge una chiesa miseramente disegnata e

colorita e i vicini piani verdi dei colli hanno tinte crude ed uniformi. In conclusione il Pintoricchio ha ideato e disegnato il quadro dipinto da ..... Gian Battista Caporali.

La famiglia Mavarelli di Perugia, possiede due tavolette con due ritratti, a mezze figure, d' offerenti: una donna in veste grigia-violacea con una specie di cappuccio bianco a mani giunte; ed un giovine dai capelli biondi ugualmente atteggiato con berretto e veste color turchino - cupo. Si dice che facessero parte della predella del quadro descritto e che, trascurato dai Francesi quando portarono il quadro a Parigi (donde tornò in Italia nel 1815 e fu collocato in Vaticano) fossero dai Francescani di Umbertide ceduti ai Mavarelli in compenso di un sussidio dato pel restauro della loro chiesa [1]. Tanto i due ritratti come la lunetta del portale della chiesa sono da ritenersi opere di Gian Battista.

[1] Guardabassi, *Indice-Guida* cit., p. 356. — A. Lupattelli, *Storia della pittura in Perugia* (Foligno, 1895), p. 45. — Magherini - Graziani, *L'Arte a Città di Castello*, 177 ecc.

CAPO OTTAVO.

Il Pintoricchio a Siena.

Il contratto per la Libreria Piccolomini - Cappella di san Giovanni Battista - Le due tavole bruciate di san Francesco - Cartone della Fortuna - Gli affreschi della Libreria del Duomo.

IL nostro Bernardino, finiti a Spello i suoi nobili affreschi e preparata la tavola per la Fratta, non tardò a recarsi a Siena, dove s'impegnò di decorare a storie e ad ornati la Libreria del Duomo.

Il cardinal Francesco Todeschini Piccolomini, più tardi divenuto Papa col nome di Pio III, fece cominciare l'edificio intorno al 1492 [1] consistente in una grandissima sala addossata alla navata sinistra del Duomo e da lui destinata a raccogliere le opere composte dal suo zio materno Pio II (Enea Silvio Piccolomini, famoso umanista), e i libri greci, latini, ebraici, rari o ricchi di miniature, ch' egli aveva raccolti e fatti raccogliere ovunque, e che erano tutt'altra cosa dei libri corali del Duomo. Antonio Barili, eccellente maestro d' intaglio, vi fece i banchi (1495-96) per collocarvi i libri e Antonio di maestro Giacomo Ormanni i cancelli di bronzo da lui gettati nel 1497.

[1] Non nel 1495, come scrive Gaetano Milanesi nel *Commentario alla vita del Pintoricchio* (Vasari. III, 515), appoggiandosi all' esenzione della gabella sul materiale di detta fabbrica. Nell' Archivio di Stato di Siena (*Carte dell' opera del Duomo,* n. 1) si hanno notizie di spese fatte pel « concio dei marmi delle finestre lavorate da Francesco di Domenico Scalpellino » e per la porta, del 1492; ed altre note relative alla Libreria del 1494 ».

Nè questo soltanto si fece allora! La Libreria si decorò pure di ornamentali dipinti, umili sì, ma sufficienti a dimostrare che l'idea d'arricchire la sala di grandi pitture e d'aggiungerle fuori, all'ingresso, l'ornamento marmoreo di Lorenzo di Mariano detto *Marrina*, nacque dopo. Di tali pitture più vecchie è apparso un bel tratto in un costolone della vòlta, dal quale è caduto l'intonaco, e consiste in un ornato di foglioline magre, scure su bianco, ed una frangia su rosso.

Quando dunque il cardinal Francesco pensò di chiamare ed impegnare nei lavori il Pintoricchio, la sala era già stata modestamente dipinta, ed appunto la sua povertà doveva aver consigliati ben altri progetti, per onorare degnamente in Pio II l'uomo che aveva stabilita la grandezza e la fortuna della propria famiglia. Nel contratto d'allogazione del 29 giugno 1502 tra le altre cose si stabilisce che durante il lavoro della Libreria l'artista non potrà assumerne altri « in tavola o muro, tanto in Siena quanto altrove »; che vi rappresenterà dieci storie della vita di Pio II « con quelle persone convenienti, gesti e abiti che ad esprimerla bene sono necessari e opportuni »; che arricchirà la vòlta come « più vaga, più bella e vistosa giudicherà, di buoni, fini e recipienti colori, a la foggia e disegni che chiamano *grottesche* »; che dovrà lavorare le figure in fresco « ritoccarle in secco e rifinirle di buoni colori »; che per tacere d'altro, farà « tutti i disegni delle *storie di sua mano in cartoni ed in muro* » come farà « le teste di sua mano tutte in fresco » ed in secco ritoccherà e finirà « infino alla perfezione ». Il cardinale acconsentiva intanto di versare in Venezia 200 ducati per l'acquisto dell'oro e dei colori, 100 ducati in Perugia pel trasporto degli utensili, e le prime spese degli aiuti, 50 ducati al termine di ciascuna storia, e il

rimanente sino a compier la somma di mille ducati d'oro di camera, a lavoro finito. Inoltre gli prometteva alloggio in una casa presso il Duomo, il legname per le impalcature, la calce e la rena; e grano e olio e vino, tutto a mezzo de' suoi agenti. Il Pintoricchio, ricevuti 300 scudi, tornò subito a Perugia, così per provvedere al trasporto della famiglia e delle sue cose in Siena, come per procurarsi gli aiuti [1].

Siamo certi che il Pintoricchio, libero in quel momento da altri impegni, si mise subito al lavoro (il quale non poteva esser che lungo) dei disegni e dei cartoni delle storie suggeritegli dal Cardinale, mentre i discepoli cominciavano a decorare la vòlta di stucchi e di colori, come prova il cappello cardinalizio imposto ancora allo stemma di Francesco Piccolomini, nel centro della vòlta e nei capitelli dei pilastri. Dunque quelle parti almeno furono iniziate avanti l'agosto del 1503, perchè, essendo allora morto Alessandro VI, Francesco Piccolomini ascese al pontificato, prendendo in omaggio allo zio, il nome di Pio III. Ma già vecchio, debole, ammalato di podagra, si preparò presto alla morte e a far posto a Giuliano Della Rovere, il che avvenne il 18 ottobre, mentre Cesare Borgia stava chiuso in Castel Sant' Angelo, oramai persuaso della sua ruina.

Da un testamento fatto dal Piccolomini, prima d'esser Papa e precisamente il 30 aprile 1503, risulta intanto che sino allora il Pintoricchio aveva atteso solo ai disegni e ai cartoni, perchè le *storie*

[1] Gaetano Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese* (Siena, 1854-56), III, 9-13. — Vasari, III, 519-522. — Crowe e Cavalcaselle, *Storia della pittura in Italia*, X, 37. — Si hanno anche altri documenti contrattuali dei giorni 5, 12 e 28 agosto 1502, relativi alla cauzione e alla malleveria. — Cfr. W. Bombe, *Geschichte der Peruginer Malerei* cit.

vi si ricordano come non ancora cominciate [1]. Ma poi dal numero delle altre opere che il Pintoricchio prese a fare e fece nel 1504, pensiamo che subito dopo alla morte di Pio, per la necessità di sistemare i molteplici interessi della famiglia Piccolomini, l' opera della Libreria rimanesse un po' sospesa.

Infatti troviamo che il Pintoricchio nel 1504 dipinse in Siena la cappella di san Giovanni nella stessa Cattedrale e una almeno delle due tavole per la chiesa di San Francesco.

La cappella di san Giovanni Battista fu costrutta dalle fondamenta verso la fine del sec. XV contigua al Duomo, e se ne aprì la porta (ornata poi di magnifiche scolture del Marrina) nella parete, dov' era un altare dedicato a santa Caterina [2]. La cappella ha pianta circolare; ricca base marmorea dove furono magnifiche tarsìe d' Antonio Barili; statue di Neroccio, di Giovanni di Stefano, di Donatello; stucchi di Cosimo Lucchi e d'Alberto Caponeri; una vasca battesimale, scolpita da Antonio Federighi sulle orme di Jacopo Della Quercia; affreschi del Pintoricchio aiutato da scolari, e in qualche punto accarezzati da Cesare Maccari [3]. Ma a noi interessa qui la parte dovuta al Pintoricchio, al quale oltre ai parecchi affreschi, si deve pure il disegno del bordo

[1] Vasari, *loc. cit.*

[2] Alfonso Landi, *Raccolta di pitture, sculture e architetture eccellenti che si trovano nel Duomo di Siena*, ms. nella Biblioteca Comunale di Siena C., II, 30, p. 63 e seg.

[3] Gaetano Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese*, II, 398 e 415. — E. A. Brigidi, *Nuova guida di Siena* (Siena, 1900), p. 91. — Luise M. Richter, *Siena* (Lipsia, 1901), pp. 135-142. — Pietro Rossi, *Il Pintoricchio a Siena* (Siena, 1902). — [Vittorio Lusini] *Guida di Siena* (Siena, 1905), p. 59. — Paul Schubring, *Die Plastik Sienas in Quattrocento* (Berlino, 1907), p. 70.

o « fregiatura — come la chiama il Landi — di fondo nero intarsiato di vari rabeschi et arpie », arpie alternate a vasi.

Il pagamento di otto pitture fatte al Pintoricchio da Alberto Aringhieri rettore ed *operaio* [1] è così registrato al 23 agosto del 1504: « Maestro Bernardino perugino detto el Penturicchio dipentore de' avere, fino questo dì xxiii d' agosto 1504, lire setteciento, soldi o contanti, i quali sono per la dipintura di otto quadri, i quali lui ha dipinti nella cappella di san Giovanni, storiati con figure di più sorta e varii colori, messe a oro e colori fini, le quali lui ha fatto per ordine di messer Alberto Aringhieri nostro degnissimo operaio d'accordo con lui per detto prezzo » [2].

Oggi l'opera del maestro si scorge in sole cinque pitture assai ritoccate. Le altre tre furono sin dal 1608 totalmente ridipinte da Francesco Rustici, detto Rustichino; e mani anche più moderne aggiunsero e rifecero altro.

Un giovane e bel cavaliere sta inginocchiato in preghiera sul suolo coperto d' erbe e di fiori, tutto in armi con l' elmo piumato di bianco e le manopole dinanzi in terra. Sulla corazza studiata nella minuzia delle maglie, delle cinghie e delle borchie dorate è gettata una specie di pianeta rossa con bordi d'oro, che sul petto reca la croce bianca. Dietro a lui s' apre una larga valle fra rupi scoscese e monti; una strada a destra, su cui vanno un soldato a cavallo e un pedone che si sforza a seguirlo; poi, lontano, borghi, castelli, templi, ròcche sui vertici,

[1] È inutile dire che qui « *operaio* » significa colui che sopraintende alla fabbrica della chiesa.

[2] S. Borghesi e L. Bianchi, *Nuovi documenti per la storia dell' arte senese* (edizione curata da Alessandro Lisini, Siena, 1898), p. 389.

città in basso, una larga riviera e il mare. Gli alberelli esili e alti sono in parte lumeggiati d'oro, in parte tutti dorati. Col tempo tutto l'affresco s'è temperato, raddolcito, ed oggi appare uno dei più delicati del maestro.

V'ha chi dice che il guerriero rappresenti lo stesso Aringhieri giovine, chi un cavaliere della sua famiglia [1], ma in realtà non si può asserir nulla con sicurezza. Noi pensiamo che possa bensì essere un ritratto; ma che lo scopo vero della figura sia quello di mostrare uno dei costumi dei Cavalieri dell'Ordine di San Giovanni di Gerusalemme nell' isola di Rodi, come il contrapposto ritratto, pur riproducendo l'effigie d'Alberto Aringhieri [2]. Anch' egli è inginocchiato sopra un colle fiorito con due alberi, fra i quali una palma, alta su Rodi, dalle vie deserte, ben intesa nella prospettiva delle sue fortificazioni, col porto chiuso da catena, e sul golfo veleggiato da tre navi. L' Aringhieri o il Cavaliere di Rodi prega a mani giunte. Ha veste nera, fascia nera al collo, la croce bianca al petto, la callotta nera sul capo e il cappello dinanzi sur un mozzicone d' albero segato.

Quest' affresco ha assai patito. Il cielo e il mare mostrano larghe chiazze di restauro come le foglie della palma; l' anulare della mano sinistra è rifatto e la stessa testa ha sensibili riparazioni sopra sfregi che si direbbero fatti ad arte.

La *Nascita di san Giovanni Battista* è da paragonare all' altra della Vergine « suggerita » o disegnata dal Pintoricchio per una lunetta della cappella della Madonna dell' Orto in Santa Maria del

[1] Steinmann, 118. — Phillipps, 109 e seg.

[2] F. G. Sommi Picenardi, *Itinéraire d' un chevalier de Saint-Jean de Jérusalemme dans l' île de Rhodes* (Lille, 1900), pp. 102-103.

(Fot Alinari)

CAVALIERE DI SAN GIOVANNI DI GERUSALEMME

Siena - Duomo - Cappella di S. Giovanni

Popolo a Roma. La forma e il lavoro del letto a specchietti intarsiati sono gli stessi e molto somiglia la donna seduta a terra che lava la creaturina. Ma nell' affresco di Santa Maria del Popolo manca la mano del maestro, evidente invece, almeno per molto, in questo di Siena. In una camera piuttosto ricca, in cui si scorge una bifora a vetri tondi, sta santa Elisabetta nel suo letto.... vestita e mal ridotta dai restauri, ma anche grama di forme. Graziosa invece è la movenza della donna seduta in terra che per fisonomia e per costume somiglia a una figura della vicina Libreria. Ha catenella d' oro al collo, filo alla fronte, capelli frenati dalla reticella, camicetta, a linee nere orizzontali, grembiule bianco, scarpe gialle, veste celeste a maniche rosse rimboccate, e lava il bimbo ritto in un catino tutto d' oro, brutto, mal conformato, gonfio, forse perchè tutto ridipinto. Di fronte la Madonna, con l' aureola, siede in una modesta scranna, e scalda il pannolino sopra un fornello di carboni accesi.

Del Pintoricchio è pure il *san Giovanni nel deserto* che sta in alto, sopra il giovine cavaliere, in un fondo a finto musaico d' oro. Ha dolce volto giovanile, lunghi capelli castani, gambe e braccia nude e magre, e sta ritto presso un ruscello in cui precipita il getto d' una fontanella. Vicino la selva e le erbe e i fiori del terreno sono trattati con grande amore. Presso il rosso delle fragole biancheggia il lieve tarassaco. Due cervi infine pascolano placidamente e provano che il Pintoricchio non aveva bisogno di aiuti per dipingere gli animali che si veggono intorno a Susanna nelle sale Borgia.

Finalmente riconosciamo come opera di lui, pur su fondo di tessere musive, la *Predica di san Giovanni,* sorpresi che taluno abbia potuto scrivere che

fu frescata *nuovamente* nel secolo XIX da Cesare Maccari! [1]

Il Precursore, ritto sopra un gruppo di sassi fra due alberelli, ben disegnato nella sua asciuttezza e ruvidità, ci pare opera del maestro. Dinanzi a lui è una folla: un bimbo a lunghi capelli biondi, misero, con calze rosse, rattoppate alle ginocchia, un mantello chiaro, lacero, il bastoncino e le braccia incrociate sul petto. È una figura un po' deboluccia. Dietro un uomo alza la sinistra ammirando e tiene la destra sul fianco presso un sacco di pelle. Poi si protende un vecchio dalla lunga barba bianca, duramente piegato. Tranne la figura del santo, tutto il resto è da ritenere opera di aiuti, fra i quali alcuni vorrebbero (e davvero l'ipotesi è sbalorditoria) vedere anche il Perugino!!

Sigismondo Tizio racconta che l'8 settembre di quello stesso 1504 si scoprì nella chiesa di San Francesco di Siena una tavola preziosa del Pintoricchio. « *Chapella Piccholomineorum ad dexteram maioris aræ Sancti Francisci Ecclesiæ absoluta, primum patefacta est die septembris octava cum tabula conspicua opificii Bernardini perusini* » [2]. Questa tavola « *conspicua* », rimasta incenerita dall'incendio che distrusse tanta parte della chiesa la sera del 24 agosto 1655 parrebbe che fosse tutt'altra cosa che il dipinto eseguito dallo stesso Pintoricchio, per la stessa chiesa, ma per la famiglia Sergardi, perchè il medesimo Tizio scrive pure che il maestro condusse una tavola per la cappella di Filippo Sergardi, chie-

[1] Brigidi, *Guida* cit., 91.
[2] *Historiæ Senenses*, ms. VI, cart. 602.

rico della Camera Apostolica, dedicata alla *Natività di Maria* [1]. Questa sola delle due opere di Bernardino si trova però ricordata dal Vasari [2]; nella *Guida di Siena,* ritenuta di Fabio Chigi del 1623 o '25 [3]; da un manoscritto, infine, sempre anteriore all'incendio, che il Pungileoni esaminò e comunicò al Vermiglioli e che questi afferma finito in mano al padre De Angelis, quantunque appartenesse all'Archivio di San Francesco passato in Firenze nel 1810.

Il Tizio, dicendo in che cappella si trovava, viene a darne implicitamente l'argomento; il Vasari specifica esatto: « una Natività di Nostra Donna ». Fabio Chigi (se si accetta per sua la guida attribuitagli) la menziona così: « L'altare della *Natività della Madonna* de' Sergardi, il *Pintoricchio*; e la predella, *Raffaello d'Urbino* »; l'anonimo secentista, infine, dice: « Bernardino Pinturicchio, celebre pittore perugino, all'altare di Filippo Sergardi, ministro nella Apostolica Camera, effigiò, in una tavola di buonissima maniera, la *Natività della Gloriosa Vergine;* e il famoso Raffaello da Urbino vi dipinse, nel gradino della tavola, con piccola maniera, altre sacre storie » [4].

Ma dagli ultimi brani citati risulta che assolutamente nessuno prima del secolo XVII aveva pensato che la predella fosse di Raffaello. Il padre Luigi De Angelis nelle aggiunte alla *Vita del Beato*

[1] Tizio (in Vermiglioli), *Appendice,* p. LXIV e in *Notizie sulla vita e le opere del Pintoricchio* con note di Luigi Billi (Siena, 1900), p. 8.

[2] III, 504.

[3] *Descrittione delle pitture, sculture et architetture della città di Siena* « fatta circa l'anno 1623, estratta da una copia da manoscritti dell'eminentissimo signor Fabio Chigi ».

[4] Vermiglioli, 116. — Pungileoni, *Elogio storico di Raffaello d'Urbino* (Urbino, 1829 e 1831), I, 55.

Pietro Pettinaio [1] riproduce un'altra ben più categorica notizia dicendola rilevata da un secondo manoscritto che si conservava del pari nel convento di San Francesco [2]. La notizia è questa: « Nell'incendio perì la bella tavola del Bazzi che rappresentava l'*Invenzione della Croce;* una di Pietro Perugino, in cui era mirabilmente espressa la *Natività di Nostro Signore,* con una del Pinturicchio in cui era la *Natività della Vergine Maria,* alla qual tavola Raffael d'Urbino dipinse il gradino con grandissimo amore, come si ha dalla ricevuta di mano stessa del pittore, che l'autore di un manoscritto dell'Archivio di questo convento attesta averla veduta appresso i Sergardi nobili Senesi » [3].

A quale altro manoscritto del convento s' allude qui? Non certo a quello del 1630, perchè vi si ricorda bensì la predella, ma non la *ricevuta di mano stessa di Raffaello* esistente presso i Sergardi. È vero che il Vermiglioli soggiunge: « I signori Sergardi ancora conservano la ricevuta dell'Urbinate », ma la notizia, non derivata da conoscenza diretta, resta oggi senza conferma, perchè quella benedetta ricevuta non si trova, nè si trova il manoscritto del Ciatti, nè, in genere, si presta molta fede al

[1] *Vita del beato Pietro Pettinaio sanese del Terz'Ordine di san Francesco, volgarizzata da una leggenda latina del 1333 per frate* Serafino Ferri *Agostiniano di Lecceto l' anno 1508 corretta e riordinata con annotazioni ed aggiunte dal padre maestro* De Angelis (Siena, 1802), p. 129.

[2] *Notitiae extractae ex annalibus franciscanis* da Felice Ciatti, ricordate anche da Guglielmo della Valle. — Vedi Bottari e Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura,* vol. VI (Milano, 1822), p. 394. — Cfr. anche V. Lusini, *Storia della basilica di San Francesco in Siena* (Siena, 1894), pp. 182-183.

[3] Vermiglioli, 118.

De Angelis. Anche i signori Crowe e Cavalcaselle dicono che « alcuni studi dell' Urbinate che trovansi nella collezione di Oxford sembra siano stati eseguiti per una predella di questo tempo » [1], ma confessano che la loro è una semplice ipotesi e che anzi tutta la storia della predella è controversa ed oscura. Eppure è risorta anche di recente e se ne vuol riconoscere una parte in una tavoletta che si trova a Parigi, esprimente lo *Sposalizio della Madonna*, composizione e figure derivate direttamente dalle predelle peruginesche di Fano e delle Grazie presso Sinigaglia e dal quadro del Perugino che si trova a Caen [2].

Nessuna delle cronache senesi, nelle varie relazioni dell'incendio, allude alla salvezza (nè di tutto, nè di parte) della *Natività della Madonna* e del suo

[1] *Raffaello,* I, 188.

[2] P. O., *Un tableau inconnu de la jeunesse de Raphaël* nel *Figaro illustré* del marzo 1901 (Parigi, n. 132). L' autore alludendo alle opere perdute nell'incendio, dice : « Seule, la prédelle fut miraculeusement sauvée, et, telle une relique, portée en hommage au pape Alexandre VII (Fabio Chigi) ». Non siamo riusciti a trovare in nessuna storia o cronaca tale notizia. (La tavoletta è presso il dottor R. Liebreich 44, Avenue Victor Hugo, Paris). — Pel quadro di Caen il Berenson (*The Study and Criticism of Italian Art.*, serie II, Londra, 1902, pp. 1-22) espose lungamente l' opinione che si trattasse d' opera dello Spagna, ma di recente Walter Bombe è tornato ad assegnarlo sulla scorta di alcuni documenti, al Perugino. — Vedi *Raffaels Peruginer Iahre* in *Monatschefte fuer Kunstwissenschaft,* IV (Lipsia, 1911), fasc. 7, e *Raffaello nell' Umbria* in *Rassegna d'Arte Umbra,* I, fasc. 4, p. 118. — Lo *Sposalizio della Vergine* dipinto dal Perugino per la cappella del Santo Anello nel Duomo di Perugia, era stato prima, ossia il 16 settembre 1489, allogato al nostro Pintoricchio. S' ignora la ragione per cui non l'eseguì. — Cfr. W. Bombe, *Geschichte der Peruginer Malerei* cit.

gradino. Una prima cronaca [1] narra che « nella notte della vigilia di san Bartolomeo Apostolo seguì in Siena uno spaventoso incendio, il quale ebbe origine da alcune torcie poste per trascuraggine nella sagrestia la sera antecedente in occasione d'un mortorio d'uno di casa Orlandini, che fu sepolto in detta chiesa, la quale si abbruciò tutta restando solo le mura, e restò abbruciata anche la sagrestia coi più ricchi arredi di panni di broccato, tutti i paramenti, parati di seta, biancheria con tutti i libri, scritture, sante reliquie; distrutta tutta l' argenteria di statue, candelieri, croci, lampade ed ogni altro, come turiboli, calici, pilette, navicelle, che si trovavano in gran copia. Inoltre al lagrimevole spettacolo, si abbruciarono in detta chiesa tutte le tavole di pitture, che per esser bellissime era già detta chiesa chiamata la Galleria delle pitture d' Italia, che fu travaglio grandissimo a tutta la città; solo restò illesa dall' incendio la sacra imagine della Concezione dipinta in tavola, essendosi abbruciato tutto l'altare di essa imagine e parte del velo che la copriva, ed anco restò intatta la miracolosa statua di sant'Antonio di Padova, grazia speciale della Santissima Vergine e di detto santo, essendosi abbruciate tutte le travi di essa chiesa eccetto la parte della croce vicino alla cappella di detto santo ». Il Pecci scrive: « Bruciando quasi tutta la chiesa, s'incendiarono molte tele dei più celebri pittori, e miseramente andarono a perire molte memorie di più uomini illustri di questa patria, in maniera che rifacendosi il nuovo pavimento, furono quasi tutte levate le reliquie e i frammenti delle pietre, e iscrizioni rotte o consumate parte dal tempo e parte dal-

[1] *Cronaca senese* ms., n. 54, nel R. Archivio di Stato di Siena, al 1655.

l'impeto del fuoco e dai travi e sassi caduti, infrante e rotte, delle quali alcune, le manco lacerate, furono trasportate e collocate nel claustro di San Gherardo » [1].

Un altro lavoro, dovuto al nostro, ci è designato da un documento del 13 marzo 1506 (1505 in stile senese): « A maestro Bernardino Pintoricchio dipentore per sua fadiga d'aver fatto uno cartone di disegno per la storia della *Fortuna,* la quale al presente si fa in Duomo questo dì 13 marzo, libre dodici, soldi.... contanti per detto messer Alberto [Aringhieri] nostro. Io ho fatti boni a messer Alberto per una somma di grado de' al detto maestro Bernardino » [2].

Questa storia della *Fortuna* è una delle tante del famoso pavimento marmoreo del Duomo, grafito in bianco con cielo nero e terreno rosso, tutto di marmi senesi. Nelle figure si veggono bordi, berretti, scarpe, sandali, gioielli e libri ecc. in altri diversi marmi, che così formano e colorano una specie di tarsia, uso cominciato nel secolo XV. Era assai malandata e fu restaurata o « spianata » da Leopoldo Maccari con disegno di Giovanni Bruni poco oltre la metà del

[1] Giov. Antonio Pecci, *Raccolta universale di tutte le iscrizioni, armi e altri monumenti sì antichi come moderni, esistenti nel terzo di Camollia fino a questo presente anno 1731*, ms. nel R. Archivio di Stato, c. 34 *verso.*

[2] W. Bombe, *Geschichte der Peruginer Malerei* cit. — Altri reca la data 13 marzo 1505 (1504 in stile senese). Vedi Borghesi e Banchi, *Nuovi documenti,* p. 389 e Landi, *Racconto delle pitture* ecc., 170. — Si attribuisce al Pintoricchio anche il disegno di *Sigismondo imperatore* con diversi personaggi intorno a un tempietto, in altra parte del pavimento del Duomo; ma la forma del tempietto, delle figure, delle pieghe ecc. lo mostrano opera toscana.

secolo XIX. Il graffito delle figure fu allora rinforzato, ma anche un po' alterato, nei medesimi marmi; e dei pezzi colorati, alcuni furono rimessi. Le più conservate sono le figure della *Virtù,* di *Crates,* di *Socrates* sul monte, ossia le più alte della storia. I gioielli rovesciati da Crate sono tutti nuovi, perchè intarsiati nel nero fragile e rinnovato in tutto il quadro. Si tratta d'una composizione un po' primitiva e poco energica, ma la *Fortuna* è veramente instabile con un piede a mare sopra una nave sdruscita, un altro a terra sopra un globo, e la vela sul capo rigonfia di vento.

Così, mentre il Pintoricchio compiva questi minori lavori e i cartoni delle storie d' Enea Silvio, i discepoli, sotto la sua sorveglianza, finivano la decorazione della vòlta della Libreria con parte dello scompartimento delle pareti, ed egli poteva mettersi personalmente a dipingere e compiere negli anni 1505-1507 il più gaio, se non il più bello dei suoi lavori [1].

La prima impressione che si prova abbracciando d'un solo sguardo la Libreria del Duomo di Siena è d'una grande lietezza e d'una grande felicità. L'anima e gli occhi esultano alla viva festa dei colori, alla bontà delle linee eleganti e snelle, all'accordo di tutto ciò che circonda.

[1] Prima di rimettersi al lavoro, rinnovò il contratto con Andrea Piccolomini erede di Pio III, morto poi nel giugno 1505. Ciò appare dal documento citato anche da Crowe e Cavalcaselle, X, 40, nota 4. — A questo punto lo Steinmann e la Phillipps, 164, fanno andare Bernardino a Roma per dipingere il coro di Santa Maria del Popolo, e lo fanno tornare a Siena nel febbraio del 1506. Ma noi vedremo che le pitture della vòlta dell' abside di Santa Maria del Popolo sono posteriori.

La sala è rettangolare, proprio di due quadrati. Sulla porta marmorea per cui si è entrati, sta una specie di baldacchino di stucco, con medaglioncini in rilievo, e le figure d'Adamo e d' Eva che l' angelo discaccia dal paradiso terrestre, uguali a quelle energiche, che Jacopo della Quercia aveva scolpito poco meno d' un secolo prima nella Fonte Gaia; non ne sono però un calco, come prova la misura differente e il modellato ingentilito o meglio indebolito. Forse il rilievo di Jacopo fin d'allora era deperito e se ne traeva e compiva questa copia per ricordo [1].

Nella parete di fronte s' aprono invece due alte e strette finestre totalmente rinfiancate da tante formelle o cassettoni con l' araldica luna falcata, d' oro su campo turchino, e con lo stemma cardinalizio nei vetri colorati. Nelle lunette sopra le due finestre sporge riccamente, a rilievo di stucchi policromici e dentro ghirlande di frutta, lo stemma dei Piccolomini: croce turchina con cinque lune falcate, una su ciascun braccio ed una in mezzo, su fondo bianco. Gli stanno sopra le due chiavi incrociate e il triregno, e sotto una cartella PII. PP. III. Così questa parte si dimostra posteriore all' agosto 1503. Le due ghirlande figurano d'essere sorrette ciascuna da due angeli dipinti, coi piedi sulle nubi e con vesti che svolazzano in pieghe tortuose e leggiere che, per quanto si può scorgere nella penombra, si direbbero eseguiti dal maestro. Tra le due finestre rivestite di marmo si levano altri tre stemmi piramideggianti, due in basso ed uno in alto, nei quali le lune piccolominee s' uniscono all'impresa d'Aragona. Al di sotto non si trova più nulla di ciò che ci si mise in antico: forse la cattedra e

[1] Quel baldacchino fu messo lì sin dall' origine del monumento, come lo prova il fatto che dietro ad esso e per tutta la sua forma cessa l'affresco ed anche l' arricciatura.

il leggìo col baldacchino di legno, a guisa di piccolo pergamo, pel custode e sorvegliante dei libri e degli studiosi.

Le altre pareti sono in basso per circa due metri e mezzo rivestite d' uno scompartimento o banchi o scaffali in legno, d' Antonio Barili, d' una eleganza semplice e sicura, sui quali ora s' appoggiano i grandi libri corali, ricchi di miniature di Sano di Pietro, di Liberale da Verona, di Girolamo cremonese, del fiorentino Francesco Rosselli ecc., parte del Duomo, parte dell'Ospedale di Santa Maria della Scala e parte derivati dal soppresso monastero di San Bernardino dell'Osservanza. Tutto il resto è dipinto con splendore insolito di colori e d'oro e con ricchezza e abbondanza, ma forse con superficialità decorativa. Nelle pareti lunghe sono espresse otto *storie* e due nella parete, in cui s'apre la porta d' ingresso. Le singole storie sono separate da pilastri semplici, con candeliere bianche su fondo turchino negli angoli della sala, e nel resto, rinforzati lateralmente da semi-pilastri e su candeliere variopinte in campo d'oro. Il loro zoccolo è adorno di un basso-rilievo, e la base, del solito stemma fiancheggiato da due putti. Su questi pilastri si levano capitelli stemmati e cesti di foglie, dai quali nascono i peducci della vòlta. Nei bassorilievi dei zoccoli sono espresse figure di tritoni, di cavalli marini, di putti, di donne legate strettamente per le gambe, di sirene ecc., che lottano o giuocano.

Non tutti i puttini ai lati degli stemmi sono di ugual valore, nè tutti del maestro. Suoi certamente crediamo quelli a destra entrando (quantunque ad alcuni sia piaciuto attribuirne qualcuno a Raffaello) e i due primi a sinistra. Gli altri sono molto inferiori per disegno, formosità, colore, e si dimostrano opera di scolari.

Capo Ottavo

La vòlta è una delle solite coi peducci e le vele che reggono un rettangolo centrale. La disposizione dei colori di fondo è regolare, ed anche le composizioni dei grotteschi corrispondenti e opposti, a due a due, nullostante la varietà cromatica e l'indipendenza del contorno o « tratto esecutivo » di tante foglie, figure umane, animali fantastici, cartelle, tempietti ecc. Sulle pareti minori il peduccio ha fondo d'oro e le vele fondo rosso. Sulle pareti lunghe, i peducci hanno fondo turchino e le vele dorato. Fra i grotteschi dei peducci sono dischi, ovali e quadri con figure di chiaroscuro esprimenti una lotta col centauro, sacrifici, scaramuccie di soldati, due donne sopra un solo cavallo, un vescovo leggente ecc. Nel lungo rettangolo le figurazioni dei quadri incorniciati di greche e borchie d'oro, sono più popolose, varie e trattate a colori. Vi si trova la *Carità* nuda con due putti; la *Pace* in veste rossa fiammante, con l'olivo e l'elmo, insegna di guerra, gettato al suolo; la *Sapienza* con la celata, la face e le ali; la *Virtù* ignuda che spezza gli ornamenti e contempla sdegnosa la corona reale negletta similmente in terra. Lateralmente, in scompartimenti lunghi come predelle, sirene, tritoni, dèi marini, satiri indiscreti che contemplano una donna ignuda (forse *Antiope*), sacrifici, tutte figurazioni che si ripetono con poca varietà nelle due parti. Poi, dentro quella specie di bordo, vivace per mille colori, due quadri più grandi, col solito fondo d'oro *alla musaica*, l'uno esprimente il *Ratto di Proserpina* sollevata a braccia da Plutone nella biga tirata dai serpi o draghi, l'altro Diana che scende in Endimione che dorme disteso in un clivo fiorito dove la mandra pascola tranquilla. Sopra questi due quadri ne sono altri quattro con putti che recano fiori e frutta, e finalmente in mezzo, di rilievo, in una ghirlanda di frutta

dorate, lo stemma cardinalizio di Francesco Piccolomini. Due iscrizioni d' oro su fondo rosso ai lati corti del rettangolo ricordano che il monumento fu fatto da Pio III in onore di Pio II.

Che lo scompartimento e che i motivi di decorazione di questa vòlta muovano dal Pintoricchio, nessun dubbio; ma l' esecuzione, ripetiamo, grossolana, non è sua. A noi, per esempio, pare di scorgervi la mano degli aiuti che lavorarono con lui e per lui nella cappella Baglioni di Spello e nella cappella della Madonna dell'Orto in Santa Maria del Popolo a Roma [1]. Ma come potevano gli artisti d'allora preoccuparsi più che dell'effetto totale della vòlta, effetto che è mirabile? Dal basso le minuzie agli occhi d'allora, non armati di binoccoli, sfuggivano; l' opera individuale dei singoli esecutori spariva; e restavano il fasto, lo splendore, l' abbondanza dell' *insieme* uscito dallo spirito fertile e brillante del Pintoricchio.

Mettendosi nel fondo, sotto le finestre, sì che nessuna luce vi abbagli, ogni cosa, dal pavimento di ceramica [2], a quella maraviglia di gentilezza classica che è il gruppo delle *Grazie* (trovato a Roma e portato a Siena dal cardinale Francesco [3]), dal fuoco vivo delle luci d'oro e dei colori smaglianti al basa-

[1] In una cartelletta della candeliera del primo pilastro a destra, presso la finestra, si leggono le due iniziali *B. R.* spiegate « *Bembo Romano* ».

[2] Questo pavimento fu, in gran parte, rifatto abbastanza di recente coi soliti segni araldici e con mattonelle maggiori delle antiche che erano semplici triangoli con inserta la luna falcata. Bello e antico è il bordo a foglie su fondo rosso.

[3] Francesco Albertini florentini, *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae* dedicato a Giulio II, lib. III, *De domibus Cardinalium* : « *Domus reve. Francisci Piccolominei car. senensis in qua erant statuae Gratiarum positae* ».

mento leggiadro dei banchi, si fonde in una musica, se non sempre armonica, lieta però di voci alte e vibranti; in un giardino, se non dolce di placida poesia, pieno però di fiori ardenti, di vivida luce primaverile, di trilli festosi.

Una lunga questione si è agitata sulla partecipazione che avrebbe avuto Raffaello alle *storie* ordinate al Pintoricchio. Il Vasari l'affermò per primo: « E ben vero che gli schizzi e i cartoni di tutte le storie che egli (Bernardino) vi fece furono di mano di Raffaello da Urbino, allora giovinetto, il quale era stato suo compagno e condiscepolo appresso a Pietro Perugino; la maniera del quale aveva benissimo appresa il detto Raffaello: e di questi cartoni se ne vede ancor oggi uno in Siena; ed alcuni schizzi ne sono, di man di Raffaello, nel nostro libro » [1].

Che tra il Pintoricchio e Raffaello debbano esser passati rapporti, è, per noi, indiscutibile. L'andata del secondo a Perugia coincide col ritorno del primo in Umbria. Abbiamo veduto come, escluso qualche breve tratto di tempo, Bernardino fra il 1496 e il 1502 [2] rimanesse in Umbria, a Spoleto, a Perugia, a Spello ecc.

[1] III, 494. Nella prima edizione delle *Vite* il Vasari aveva detto semplicemente aver Raffaello rilevati i cartoni dagli schizzi di Bernardino. Nella seconda rincarò la dose assegnando a Raffaello *gli schizzi e i cartoni di tutte le storie.* — Vedi anche la *Vita* di Raffaello (IV, 319).

[2] Molti altri contratti per affitti, donazioni e concessioni (tanto di case e di poderi, come di oggetti e di cereali) e liti e procure, si hanno nei documenti relativi al Pintoricchio in quegli anni. Il lettore può vederli riassunti da W. Bombe nella sua *Geschichte der Peruginer Malerei.* Noi abbiamo finora riassunti e citati quelli che possono aver riferimento diretto o indi-

Vediamo quando il prodigioso giovinetto d' Urbino dovè recarsi a Perugia.

Giovanni Santi morì nel 1494 quando suo figlio Raffaello era giunto all' età di undici anni. I signori Crowe e Cavalcaselle non sanno far di meglio che pensare che il giovinetto, orbato del padre, passasse senz'altro, nel 1495, presso il Perugino, e, per ciò sostenere, dicono che ad Urbino non avrebbe avuto più chi lo guidasse nell' arte ed aggiungono che « il Perugino aveva simultaneamente casa a Perugia e a Firenze, ma che, fra il 1495 e il 1500, più specialmente dimorava a Perugia ». Gli argomenti addotti in prova sono questi: un' ordinazione dell' 8 marzo 1495 d' un quadro d' altare pei Priori di Perugia e d' un' *Ascensione* pei Benedettini di detta città; l' inaugurazione, nella primavera del 1497, d' una pala d' altare in Fano e la consegna d' un altro quadro, nell' anno seguente, per Sinigaglia e di

retto con le opere e con la loro cronologia. Comunque ne indicheremo qui alcuni altri che ci paiono di qualche entità:

1496, 14 gennaio, *Perugia* — P. fa procura a Damiano di Filippo d'Assisi per riscuotere certe sue entrate nelle parrocchie di Bastia, Petrignano, Castelnuovo e Torre d'Andrea.

1499, 30 luglio, *Perugia* — P. si mette d'accordo con un certo Ercolano per la dote d' Isotta figlia di Simone Perna.

1501, marzo e aprile, *Perugia* — P. partecipa alle sedute del Consiglio Generale come Priore, e per tale ufficio riceve 22 fiorini e 6 soldi.

1501, 6 ottobre, *Perugia* — P. cede, per 7 fiorini, i suoi diritti sugl' introiti della cappella di San Giovanni in Santa Maria di Corciano, a Ilarione di Pietro Paolo Buti.

1502, 31 maggio, *Perugia* — P. cede in dote a una sua parente una casa in Orvieto.

1503, 14 dicembre, *Perugia* — P. è scelto come « Fancellus conservatorum » pel primo semestre del 1504.

Altri documenti (sino al 1507) riguardano i suoi beni di Chiusi di cui si è parlato a p. 141.

una tavola collocata pure sopra un altare di Perugia [1].

Ebbene, mentre nulla impedisce di credere che tali dipinti, sparsi di fatto in diverse città, potessero essere eseguiti in Firenze; per ritenere, all' incontro, che in quest' ultima città, e non nell' umbra, egli risiedesse abitualmente sino al 1499, si hanno ben altre prove.

Il 6 aprile del 1496 il Perugino consegna gli affreschi (non si tratta qui di quadri su tela e su legno facilmente trasportabili) di Santa Maria dei Pazzi, ai monaci cistercensi. Per compiere un simile lavoro dovette indubbiamente trattenersi a Firenze gran parte del 1495 e i primi tre mesi del 1496. Di più, è da notare ch' egli impiegò i danari ricevuti a comperarsi un pezzo di terra, proprio a Firenze, per farvi una casa.

Il 26 giugno 1498, *abitando in Firenze*, è chiamato con altri artisti ad esaminare la lanterna della cupola di Santa Maria del Fiore, e finalmente il 4 settembre dello stesso anno compra un' altra casa in via de' Pinti. Nell' anno seguente e proprio in gennaio comincia gli affreschi del Cambio di Perugia. Ch' egli fosse andato là qualche volta, anche fra il 1495 e il 1499, è facile pensare; ma che in quegli anni se ne stesse quasi esclusivamente in Firenze risulta dai documenti [2].

Perciò non è possibile mettere l' andata di Raffaello a Perugia, per affinarsi e perfezionarsi nella pittura sotto Pietro Vannucci prima del 1499.

Ma con quale artista potè Raffaello combinare lo studio suo in patria, dopo che gli fu morto il padre

[1] *Raffaello,* I, 26-30.

[2] Schmarsow, *Pintoricchio in Roma*, pp. 99-100. — Vasari, III, 611-612.

e sino al giorno che se ne andò in Umbria? « Attendendo, scrive Giorgio Vasari di Timoteo Viti urbinate, nella sua prima età all' orefice, fu chiamato da messer Pierantonio, suo maggior fratello, che allora studiava in Bologna, in quella nobilissima patria, acciò sotto la disciplina di qualche buon maestro seguitasse quell' arte, a che pareva fosse inclinato da natura ». Aggiunge: « Essendo in pochi mesi per giovane giudizioso conosciuto e inclinato molto più alle cose di pittura che all' orefice, per averne dato saggio in alcuni molto ben condotti ritratti d' amici suoi e d' altri, parve al detto suo fratello, per seguitare il genio del giovane, essendo anche a ciò persuaso dagli amici, levarlo dalle lime e dagli scalpelli, e che si desse tutto allo studio del disegnare » [1]. Queste notizie del Vasari sono confermate e completate dai pochi brani pubblicati che si hanno dei libri familiari del Francia, il quale registra che Timoteo da Urbino entrò nella sua bottega di orefice nel 1490 e che poco più d' un anno dopo « volle fare il pittore e però fu posto sullo salone con gli altri discepoli ». Ma il ricordo più importante è questo: « 1495. Adì 4 aprile, partito il mio caro Timoteo, che Dio gli dia ogni bene e fortuna ». [2] Dunque quand' egli tornò ad Urbino, iniziato, cresciuto, fatto esperto nell'arte da così grande maestro, contava venticinque anni, mentre Raffaello non ne aveva che dodici. Al Viti perciò può spettare il vanto d'aver avuto presso di sè, per qualche tempo il maraviglioso giovinetto e d' averlo messo a parte dei segreti dell' arte. Urbino, infatti, non aveva in quel lustro altro nobile artista. Pier della Francesca,

[1] IV, 492-493.

[2] C. C. Malvasia, *Felsina pittrice* (Bologna, 1844), I, 52.

Giovanni Santi e Melozzo da Forlì erano morti; Luca Signorelli e Bramante, partiti per altri luoghi [1].

Come si vede, si può ben convenire che dal 1499 al 1502 il Pintoricchio dovè conoscere in Perugia ed amicarsi Raffaello, ed accoglierlo spesso nella sua bottega [2], anche non accettando le solite congetture o fantasticherie che lavorassero insieme nello studio del Perugino o su pel ponte della sala del Cambio.

Un altro argomento favorevole alla tesi che il

[1] C. Ricci, *La gloria d' Urbino* (Bologna, 1898), pagine 118-123. — Minghetti, pp. 17-24. Adolf Paul Oppè nel suo *Raphael* (Londra, 1909, p. 9) non crede che Raffaello sia stato scolaro di Timoteo, e la sua opinione, anche se non condivisa, dev' esser rispettata; ma l' affermare, come fa Lisa de Schlegel, che i documenti che ricordano Evangelista di Pian di Meleto « non permettono più di supporre » l' insegnamento di Timoteo è imprudente e da respingere. Non solo quei documenti non provano nulla contro l' insegnamento di Timoteo, ma non provano nulla nemmeno in favore di quello di Evangelista di Pian di Meleto! — Vedi su questo argomento: Adolfo Venturi, *Il primo maestro di Raffaello* nell'*Arte*, XIV (Roma, 1911), p. 139 e seg.; Egidio Calzini, *Il primo maestro di Raffaello* nella *Rassegna bibliografica dell' Arte Italiana,* XIV (Ascoli Piceno, 1911), p. 58 e seg.; Lisa de Schlegel, *Il primo maestro di Raffaello* nella *Rassegna d'Arte*, XI (Milano, 1911), p. 72 e seg.; U. G. [Umberto Gnoli] « *Il primo maestro di Raffaello* » nella *Rassegna d'Arte Umbra,* II (Perugia, 1911), p. 52 e seg. Ora appare sull' orizzonte un altro maestro di Raffaello: Benedetto Coda!!! — Vedi Carlo Grigioni, *Un maestro ignorato di Raffaello*, nella *Rassegna Bibliografica dell' Arte Italiana,* XV (Ascoli-Piceno, 1912), pp. 1-6. — Dopo tutto, il *primo* maestro di Raffaello non fu che suo padre Giovanni. Infatti egli morì il 1° agosto 1494, quando Raffaello contava già undici anni, quattro mesi e ventisei giorni. E per chi pensa alla precocità del prodigioso giovinetto non può cader dubbio esser già questi allora iniziato all' arte.

[2] Il Pintoricchio appare inscritto nella seconda matricola dei pittori in Perugia sin dal 1481. W. Bombe, *Geschichte der Peruginer Malerei* cit.

Sanzio potesse far degli schizzi e dei cartoni pel Pintoricchio, è certamente la grande facilità onde quest' ultimo si provvedeva e si serviva dei disegni altrui, rilevando appunti, motivi e figure a Giusto di Gand, al Signorelli, al Perugino, a Gentile Bellini ecc., come abbiamo già visto nei capitoli relativi alla cappella Sistina e all' appartamento Borgia.

Il terzo argomento sta nell' esame dei disegni, che si trovano, corrispondenti a quattro affreschi, nella Galleria degli Uffizi in Firenze, presso il conte Baldeschi di Perugia, nella Pinacoteca di Brera a Milano e a Chatsworth in Inghilterra. Ma su tali disegni la critica non si trova d' accordo: chi li sostiene di Raffaello [1] e chi del Pintoricchio [2]. Intanto noi diciamo che i replicati e lunghi esami di quel grande monumento pittorico ci hanno completamente persuaso che nell' esecuzione di esso non è di Raffaello una sola pennellata e che la maggior bellezza della prima metà degli affreschi non proviene dall' intervento di lui [3], ma dall' avervi di più lavorato il

[1] Crowe e Cavalcaselle, *Raffaello*, I, 177-186. — August Schmarsow, *Raphael und Pinturicchio in Siena* (Stuttgart, 1880). — Steinmann, 124 e seg. — Phillipps, 115 e seg. — Pel disegno Baldeschi, vedi Oscar Scalvanti, *Il disegno raffaellesco dei conti Baldeschi* (Perugia, 1908). — Il dott. Giacomo de Nicola ci avverte che anche nella collezione Heseltine di Londra si trovano alcuni disegni del Pintoricchio per la Libreria del Duomo di Siena, come una figura d'uomo, e due figure del gruppo in basso della Canonizzazione di santa Caterina. Vi si trovano inoltre un angelo, forse per gli affreschi d'Aracoeli, e due teste femminili che il proprietario crede fatte per gli affreschi della Sistina.

[2] Annotatori del Vasari, III, 527. — Morelli, III, 247-249. — Burckhardt, *Cicerone*, 590, in nota. — P. Nerino Ferri, *Disegni antichi e moderni della R. Galleria degli Uffizi* (Roma, 1894), p. 199.

[3] Steinmann, 124.

Pintoricchio. Infatti troviamo che allora insieme a costui stavano Giovanni di Francesco Ciambella detto Fantasia [1], Matteo Balducci, suo testimone, poco più tardi, in un atto di procura [2] ed Eusebio da San Giorgio, col quale nel marzo del 1506, s'impegnò per la tavola di Sant'Andrea di Spello. Troviamo inoltre, per due volte, nel penultimo affresco, segnato il nome o nomignolo di « Bimbo » sul quale, sinora, si è invano cercata altra notizia. Quanto ai disegni escludiamo subito quello di Brera che è una tardissima e miserrima copia dell' affresco rappresentante Enea Silvio incoronato poeta dall' imperatore Federigo III; includiamo come di mano dello stesso Pintoricchio quelli fini ma timidi degli Uffizi [3] e di Chatsworth; riserbandoci di riparlare soltanto sulle quattro figure del disegno d' Oxford [4], servite a un gruppo del fondo della terza storia, e sul disegno della quinta storia posseduto dal conte Baldeschi di Perugia; i quali effettivamente mostrano forme più

[1] Costui appare come testimonio in un atto di procura del Pintoricchio fatto in Siena il 14 agosto 1504 ed è nominato procuratore dal Pintoricchio stesso, insieme a Giovanni Battista di Bartolomeo Caporali detto Bitti, in un atto del 4 agosto 1507. — W. Bombe, *Geschichte der Peruginer Malerei* cit.

[2] 17 gennaio 1509. — W. Bombe, *op. cit.*

[3] Il Passavant (II, 222), i signori Crowe e Cavalcaselle (*Raffaello*, I, 180-182) ecc. notano che le parole scritte nel disegno degli Uffizi corrispondono al carattere del Sanzio. Altri invece ha sostenuto che ricordano assai di più quello del Pintoricchio. La somiglianza delle due torri di destra con quelle del Palazzo Ducale d' Urbino non prova molto, perchè, anche supponendo che non sia eventuale, è certo che il Pintoricchio le aveva vedute (essendo Urbino non lontano da Perugia) e che perciò poteva riprodurle.

[4] I. C. Robinson, *A critical account of the Drawings by Michel Angelo und Raffaello in the University Galleries, Oxford* (Oxford, 1870), pp. 126-128. — Passavant, *Raffaello*, III, 207.

larghe, più mosse, più sciolte, figure meno secche, più espressive, pieghe più larghe ed eleganti. Nel disegno Baldeschi diversissimo è poi il paesaggio. Ma furono questi disegni fatti proprio come preparazione degli affreschi? Il Morelli, accettando che quello di Oxford sia di Raffaello, come pare di fatto, pensa che questi lo eseguisse in Perugia nella bottega di Bernardino dallo stesso modello in diverse pose, in preparazione della Libreria. A noi invece sembra più naturale che il Pintoricchio (trattandosi di figure secondarie confuse a tante altre in un fondo) si prevalesse d'uno schizzo qualsiasi di Raffaello. E nessuno vorrà certo sostenere che il Pintoricchio era schivo di valersi degli studi altrui!

Quanto poi al disegno posseduto dai Baldeschi, dobbiamo proprio pensarlo una preparazione del dipinto del Pintoricchio o non piuttosto una *libera* e varia derivazione? La facilità del disegno, l'ampiezza dei segni e su tutto il tipo del paesaggio non sembrano posteriori al primo quinquennio del secolo XVI? L'importanza storica fu la ragione di quel disegno-parafrasi? La questione è molto seria; assai più seria che non paia a chi tutto sostiene in favore di Raffaello ed a chi tutto accetta in favore del Pintoricchio.

È vero che il Pintoricchio nel 1503 aveva quasi mezzo secolo ed era celebrato; è vero pure che Raffaello non contava invece che una ventina d'anni e lavorava sulla scorta peruginesca. Ma quella del primo era una virilità (per non dire una vecchiezza) un po' stentata, mentre la giovinezza del secondo era d'una miracolosa fioritura.

Il Morelli avverte che Raffaello toglieva qualche volta da Bernardino. Cita infatti la *Madonna fra due santi* e la *Madonna Solly* ambedue nella Galleria di

Berlino, e quella degli Ansidei a Londra, eseguite da Raffaello con l'aiuto di qualche disegno del Pintoricchio; cita il disegno d' una testa di Raffaello, nella Raccolta Malcolm di Londra, copiato da un altro di Bernardino, ed altre consimili derivazioni [1]. Ma tutto questo ci prova anche che fra i due artisti fu amicizia e familiarità e che perciò tanto l'uno come l'altro poteva prevalersi dell' opera dell'amico.

È questo che noi crediamo, anche per ispiegarci la origine delle esagerate affermazioni del Vasari. Qualche disegno o schizzo di Raffaello servì effettivamente al Pintoricchio; ma quando la fama di quest' ultimo si fu offuscata e quella dell' altro fu invece salita sino alla glorificazione, certo i Senesi per primi pretesero d' accrescer vanto all' opera, attribuendo più che poterono al più famoso ed al più grande. Naturalmente la loro affermazione trascinò anche gli storici di facile credenza, perchè è facile trovare chi toglie ai poveri per donare ai ricchi!

Quanto poi alla presenza di Raffaello in Siena non abbiamo nessunissima prova, chè tale non si può ritenere il vano, incerto ricordo di una predella a lui attribuita assai più tardi, nè il disegno del *Libro di Venezia* con le *Grazie*, restituito da tempo al Pintoricchio stesso [2]. Anzi i documenti sicuri che abbiamo

[1] Morelli, III, 250, 347-49, 365. — W. v. Seidlitz, *Raphael und Timoteo Viti* nel *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XIV, 5.

[2] Abbiamo le *Grazie* di Raffaello, vendute per 625 mila lire dagli eredi di Lord Dudley al Duca d'Aumale ed ora nel Castello di Chantilly presso Parigi (Gustavo Macon, *Chantilly et le Musée Condé*, Parigi, 1910, p. 266), ma esse non derivano dal gruppo di Siena. Del resto è noto che le rappresentazioni antiche delle *Grazie*, così in gruppi marmorei come in monete, erano e sono centinaia, e che ad una moneta s' ispirò anche il Correggio per le *Grazie* a chiaroscuro nella

di quel tempo intorno al giovane urbinate, concordano ad escluderne la presenza da quella città. Nel 1504 attende allo *Sposalizio* per Città di Castello; nel 1505 alla *Madonna degli Ansidei*, all'affresco di San Severo e s'impegna per la pala delle Monache di Monte Luce e di Sant'Antonio; nel 1507 compie, per Atalanta Baglioni, la *Deposizione di Gesù Cristo*, tutti lavori, come si vede, fatti per Perugia o per le sue vicinanze. Nel 1508 finalmente è a Firenze, poi a Roma.

E davvero se si pensa che le *storie* della Libreria Piccolomini sono state compiute appunto fra il 1505 e il 1507 e che allora Raffaello lavorava nei dipinti ricordati e in tanti altri notissimi, si resta sbalorditi che taluno confrontando l' arte delle une con quella degli altri, abbia potuto solo per un momento credere di scorgere in quegli affreschi anche la mano dell' urbinate.

I. — Enea Silvio aveva ventisei anni allorchè giunse in Siena monsignor Domenico Capranica che si recava al Concilio di Basilea per reclamare contro Eugenio IV che non voleva consacrarlo cardinale, quando già il suo predecessore Martino V lo aveva nominato. Enea, avido di conoscere il mondo e pieno di ardore, gli chiese d' accompagnarlo e fu

camera di San Paolo a Parma. — Cfr. W. Helbig, *Führen durch die öffentlichen Sammlungen Klassischer Altertümer in Rom* (Lipsia, 1899). — W. H. Roscher, *Ausfuhrliches der Griechischen und Romischen Mythologie*, fasc. IV (Lipsia, 1884) vol. 879 e seg.; *Notizie degli Scavi di Antichità* (Roma, 1886), p. 157. — Imhoof Blumer (*Journal International d' Archéologie numismatique*, VI, Atene, 1908) registra 24 monete greche e romane con la figurazione delle *Grazie*.

accettato per segretario. Il viaggio doveva farsi per mare sino a Genova; ma la nave fu colta da così fiera tempesta da esser balzata sino alle coste africane, poi presso la Corsica e la Sardegna. Mutato legno a Porto Venere, giunsero a Genova dove furono bene accolti, e di là si recarono a Milano e a Basilea [1].

Nell' affresco la figura giovanile di Enea Silvio sta sopra un cavallo bianco con ombre carnicine e lunga coda, ricca e candida, e si volge indietro. Ha un largo cappello di feltro rosso, con borchie d'oro a rilievo in mezzo all'ala rialzata davanti, e sottogola turchino, dietro al quale escono i capelli d'un biondo scuro. Un largo collare verde a striature d'oro assai duro, sta sopra al pastrano turchino macchiettato, con le solite pieghe ad uncino, di maniera, calze rosso-cupe, stivali gialli a fodera verde. Il volto è imberbe e gentile, ma la figura un po' affagottata. Guarda coi buoni occhi grandi e scuri lo spettatore e regge nella destra una lettera ripiegata. Sulla testa del suo cavallo si vede quella del Capranica (che cavalca un cavallo marrone scuro) di perfetto profilo con lo zucchetto rosso, il vestito

[1] *Narrazione delle gesta di Enea Silvio Piccomilini, poi Pio II, rappresentate nelle pareti della Libreria Corale del Duomo di Siena dal Pintoricchio con gli schizzi e cartoni di Raffaello d' Urbino in dieci grandi quadri colle loro rispettive iscrizioni* (Siena, 1771). La ristampa fatta pure in Siena nel 1895 ha il titolo « *Gli affreschi della Libreria monumentale del Duomo di Siena* ». Intorno ad Enea Silvio Piccolomini e alle sue opere esiste una letteratura. Sono noti i lavori del Beets, del Fea, del Gengler, dell' Hagenbach, dell' Heinemann, dell' Helwing, del Leoni, del Rossetti, del Verdiére, del Voigt, del Weiss, del Campano, del Duchesne, del Lesca, del Calisse ecc. ecc.

dello stesso colore e il cappuccio foderato di pelo. E' un ritratto modellato con energia, ma anche con qualche durezza. Fra Enea Silvio e lui procede, su cavallo scuro, del quale non si vede che la brutta testa, un prelato pur di profilo, con carne rossastra, manto violetto e cappello nero a fiocchi verdi. Poi dinanzi camminano due palafrenieri, giovani, eleganti, imberbi, con cappello ad ali rialzate, con vesti attillate; e, a largo passo, un alabardiere che volge il capo indietro ed accenna a levarsi il berretto per salutare il Capranica. Questa figura ricorda per posa uno « studio di nudo » del *libro di Venezia.*

Dietro ad Enea cavalca un paggio, con la figura ripiegata sul fianco come un *san Giorgio* di Scuola Umbra. È su cavallo roano con le gambe davanti alzate, e tiene con la destra il cordone di un tranquillo cane che non sente affatto lo strappo del corrente cavaliere! La figurina nel volto ha tipo e dolcezza peruginesca (ciò che l' ha fatta attribuire a Raffaello); ma le sue mani non sono belle nè bello è il manto turchino piegato con uncini alterni. Fra lui ed Enea s' avanza un altro cardinale, a cavallo d' una mula candida, presso cui sta un grazioso giovinetto. Le rimanenti teste, che vengono dietro, sono più rozzamente disegnate e colorite e si mostrano opera degli aiuti, tra i quali è forse da segnare Matteo Balducci.

Sul fondo vasto, con un golfo, in fine al quale sorgono la Corsica e la Sardegna, popolato di navi a vele rigonfie dal vento, si rovescia il temporale descritto dallo stesso Enea Silvio in una lettera del 1456 a Pietro Nosetano suo compagno di viaggio. Dalle nuvole fantastiche, bianche e cupe si sprigionano un acquazzone obliquo e un arco baleno che scende a destra sopra il colle e fra le rupi boscose

di Talamone, cinto di mura merlate con la sua rocca, la sua chiesa, il palazzo pubblico a bifore marmoree. Gli edifici sorgono sparsi come nelle viste panoramiche d' allora e sono un lavoro grossolano di aiuti.

Nel complesso, però, questo affresco è di molta finezza e di molta ricchezza. Era il primo degli affreschi storici della Libreria che il Pintoricchio compiva ed intendeva dar saggio della sua premura alla famiglia Piccolomini e all'Operaio del Duomo. Inoltre, si avverta come è ricco di stucchi dorati, smisuratamente più ricco degli altri. Qui sono trattati, come da orefice, borchie nei cappelli, fibbie alle cinghie, manichi di pugnali, morsi ecc. In basso, sul prato verde, sono amorosamente ritratte felci, tarassachi, papaveri, margherite.

L'affresco è offeso quasi verticalmente da una larga screpolatura, ma del resto è in buono stato. Anzi la vivacità del colore è così *nuova* e così varia, da far lamentare che il tempo non l'abbia un po' smorzata. Vestiti, manti, cappelli, calze d'ogni colore, cavalli bianchi, roani, neri. Per fortuna tutto è sostenuto dal fondo verdognolo del mare. Le vesti qui non presentano nessun interesse « storico » ; sono stoffe uniformi senza speciali caratteri di tessitura o di disegno, che tanto piacevano ai Veneziani e in ispecie al Carpaccio, e ciò accresce la violenza cromatica. Il disegno degli Uffizi, reticolato, presenta secondo il solito notevoli varietà dal dipinto (specialmente nel paesaggio) e reca in vetta la scritta : « La storia è questa che messer Enea era al seguito di messer Domenico da Capranica, che era stato fatto cardinale, sebbene la sua elezione non fosse pubblicata, quando egli giunse in Basilea per il Concilio, ed essendo imbarcato al porto di Talamone, e presso

ad entrare in quello di Genova, fu colto da una tempesta e sospinto alle bocche del Tevere ». Anche vari luoghi sono indicati con le parole: *Corsica, Sardegna, Genova, Talamone*; ed è indicato « *Domenicho da Capranicha* ». Nel disegno è da notare che a sinistra manca il cane aggiunto certo perchè la composizione, densa in tutto, lasciava troppo campo al terreno in quel posto; ma, come abbiamo visto, esso vi sta stupidamente immobile.

II. — Siamo in un loggiato che s'apre sopra l'aperto paese dove un largo fiume navigabile scorre fra i monti boscosi e si perde nell'orizzonte marino. A sinistra degrada sino al fiume una città turrita, e, più in alto, sul colle imminente s' alza un castello; poi v' hanno alti alberi e scogli, tutto descritto minutamente, fin troppo, ma bello per la varietà delle cose e anche delle fronde tinte dai colori dell'autunno in vari verdi, gialli e rossi. Sotto la loggia (sorretta da colonnine di marmi preziosi e risoluta senza vòlte in un lacunare a borchie e rosoni) sta Enea Silvio ambasciatore del Concilio di Basilea a Giacomo re di Scozia per indurlo a prendere partito con Carlo VII, contro gl' Inglesi e a restituire i feudi confiscati ad alcuni Baroni del suo regno. Giacomo, con barba e capelli lunghi e canuti, siede sul trono reggendo con la sinistra un piccolo scettro e portando in capo una corona in forma di celata con le ali rialzate. Reclina il capo verso Enea classicamente vestito di tonaca rosso-scura e di manto violetto a luci verdognole. Il capo dai lunghi capelli biondi è d'una grande dolcezza, ma il profilo è segnato o grafito con un nero taglientissimo, quale Raffaello non avrebbe usato. Così la sua mano sinistra non ha disegno

scrupolosamente esatto, ed è troppo lunga per assegnarsi all'Urbinate, che generalmente faceva le mani corte. Il partito delle pieghe, i loro frastagli ad ω, la già notata forma delle estremità, la tecnica onde è eseguita tutta la figura, il colorito la dimostrano in modo assoluto lavoro del Pintoricchio, con qualche affinità ai tipi di Raffaello, ma a mille miglia dal suo modo di fare. Opera di Bernardino sono pure le due figure che chiudono lateralmente la composizione (una, vista di schiena, l'altra quasi di profilo) le quali mettono nel dipinto due violenti note turchina e verde, rialzate d'oro. Presso e sopra il vecchio di destra sorge un giovinetto elegante (il cui disegno si conserva negli Uffizi [1]), operato sicuramente dal maestro, come anche le quattro figure vicine a lui, due per parte, e dal lato opposto il vecchio, fra il re ed Enea, il fanciullo che gli sta a tergo, e i due giovinetti, quasi di prospetto, fiancheggianti un turco. Tutte le altre teste minori e lontane nella povertà del disegno e nella banalità fisionomica si rivelano fatte dagli aiuti del primo affresco. Più dense, con segni di barbe duri e gretti, con fronti grosse, senza espressione negli occhi, senza riflessi teneri, coi cappelli male impostati in testa e prospetticamente errati, cominciano a destra da un orrendo profilo che sporge per metà dal pilastro e seguono lungo tutto il segno del parapetto della loggia e scendono a sinistra con un altro viso di profilo coperto da un berretto rosso ripiegato innanzi all' uso marinaresco, e

[1] Num. 1319, F. — Franz Wickhoff, *Beitrage zur Geschichte der reproducirenden Kuensten: Marcantons Eintritt in den Kreis roemischer Kuenstler* (ann. XX dei *Jahrbuches der Kunsthistorischen Sammlungen des alterhoechsten Kaiserhauses*, Vienna, 1899) — Vedine la recensione di Gino Fogolari nell'*Arte* (Roma, 1900) III, pp. 141-143.

una figura femminea che solleva il capo torcendolo, non con grazia peruginesca, ma con dura goffaggine [1].

III. — Il terzo affresco, esprimente Federigo III d'Austria che in Aquisgrana mette l' alloro di poeta sul capo di Enea, appare disforme dai vicini, perchè le figure sono assai più piccole, se si toglie quella sola, in basso e in mezzo, che segna come il punto di partenza della prospettiva e dei toni cromatici. L' insieme ha parti bellissime, specialmente nel fondo architettonico e in certa gentilezza delle figure; ma ci sembra un po' slegato, ossia formato troppo da gruppi indipendenti [2].

A braccetto della figura ricordata, che ha un largo manto turchino cupo, sta una figura vestita di giallo, e, dinanzi, Enea inginocchiato in tonaca rossa. Questi tre colori a troppe larghe piazze, gridano troppo ad alta voce. Oltracciò la prospettiva sforzata del piano mette soverchia larghezza di spazio fra le gambe dei personaggi, specialmente nei due di mezzo. Ai lati, in basso, si veggono giovinetti: due a destra, uno a sinistra, sul primo gradino del trono. L'ultimo è variopinto come un pappagallo: scarpe a punta rosse, berretto rosso con piuma gialla, maglia alle gambe verde, corpetto d' un rosso meno denso, mantellina violetta cangiante in verde giallo, volto roseo, capelli biondi. Nella fattura del profilo e delle chiome di questo adolescente, tutto ripete la testa d' Enea

[1] L'affresco è qua e là un po' slavato specialmente nel manto d'Enea e in quello verde dell'uomo visto di schiena, a sinistra, che ricorda un disegno del Libro di Venezia.

[2] Il disegno mediocre che si trova a Brera deriva, come abbiam detto, dal dipinto.

che si vede nell'affresco precedente, mentre l' Enea di questa terza storia è nella faccia allungata meno piacente. Soddisfa l'incontrar finalmente sulla persona di Federigo un ricco broccato aureo, lavorato dal Pintoricchio con tutte borchiette. L' Imperatore, di profilo coi lunghi capelli castani, si curva dal trono verso il giovine Enea. Altre figure precipue del dipinto stanno dietro il vecchio vestito di giallo e sui due giovani di destra (l'uno visto di schiena, l'altro elegantissimo con le mani alla spada) dove un uomo attempato con la sua veste di bianco sembra aver la missione di dar rilievo alle vicine figure oscure.

Tutte le altre minori si distinguono in tre gruppi: l'uno intorno al sovrano, l' altro in mezzo e l' ultimo a destra; e tutti e tre contengono figure formose di giovani e severe di vecchi, operate con poco minor finezza d'esecuzione, sì che si stenta a riconoscervi l'opera di scolari. Una qualche figura del gruppo centrale è rilevata come abbiam detto dal disegno di Raffaello che si trova ad Oxford [1].

In questa, più che nelle altre scene, l'autore si affida non al chiaroscuro e alla prospettiva aerea, ma alla varietà dei colori (per distinguere chiaramente le figure l'una dall'altra) e ad un eccesso di rimpiccolimento di quelle un po' indietro per dare idea dello spazio. Nessun vantaggio sa invece trarre dal colorito e da certa indefinitezza propria delle cose

[1] Il disegno di Raffaello del Museo di Oxford proviene dalle collezioni di Ottley e Lawrence. I signori Crowe e Cavalcaselle (*Raffaello*, I, 185, in nota) trovano in sei teste disegnate, in un foglio del *Libro di Venezia*, uno studio a ciò. E' notevole un altro disegno, di sei giovani guerrieri, che si trova col num. 280 agli Uffizi replicato in altro, più debole, del Louvre di Parigi. — Müntz, *L' Arte italiana nel Quattrocento* (Milano, 1894), p. 299. — Ad. Braun, *Catalogue général* (Dornack, 1896), p. 500.

lontane. Infatti le figure più distanti di questo affresco mostrano ogni minuzia e un' uguale intensità di colore che quelle in primo piano. Così sono fortemente segnate anche le figurine sparse sulla gradinata e per l'edificio, esprimenti episodi della vita comune come un giovine che saluta un cavaliere, due soldati che giuocano alle carte, una vecchia con la rócca e un paniere in testa, e, nel piano superiore, alcune donne che esaminano un vaso di fiori, una fantesca che stende o sbatte un panno alla finestra, e un marito che bastona la moglie, cosa che il Pintoricchio fece o desiderò certo di fare con la pessima sua!

Ma l'edificio è magnifico per la bellezza dell'architettura del rinascimento, per la prospettiva che si svolge su cinque loggiati, al pian terreno, e in una loggia superiore coronata da timpano con stanze e terrazze ai lati. Nel cielo il solito falco piomba sulla solita anitra.

IV. — Il disegno del Pintoricchio, già assegnato a Raffaello, per l'affresco che rappresenta Enea prostrato dinanzi a papa Eugenio IV, cui l'aveva mandato Federigo III, si trova a Chatsworth e presenta pochissime differenze nelle figure principali dell' affresco. Solo in questo, dietro le file dei cardinali seduti, sono aggiunte molte altre figure [1]. Si sono creduti studi parziali, sempre per questa storia, un disegno (attribuito secondo il solito a Raffaello) nella collezione Malcolm e il disegno num. 376 degli Uffizi [2], mentre quest'ultimo è invece uno studio di Alessandro Araldi e l' altro una copia cattiva, per la

[1] Fu pubblicato fin dal 1880 dallo Schmarsow, *op. cit.*
[2] Ferri, *op. cit.*, 198-199.

Disputa di santa Caterina da lui frescata in una cella del monastero di San Paolo in Parma. Sta però di fatto che l'Araldi vissuto in quella città fra il 1460 e il 1528 imitò, in quell'affresco, la composizione del Pintoricchio [1], come nella vòlta d' una camera dello stesso monastero ne imitò i grotteschi.

Fu l'Araldi a Siena? Fu per caso uno degli aiuti del maestro? Certo tra il 1503 circa e il 1507 non abbiamo documenti che lo provino in patria. Le sue opere nella cella e nella camera ricordate e quelle (perdute) nell'abside di San Paolo risalgono al 1510 e al 1514. Nè si può pensare ch'ei potesse avere appunti e schizzi delle opere pintoricchiesche di Siena da Michelangelo Anselmi, trasferitosi appunto da Siena a Parma; perchè ciò accadde dopo che l' Araldi aveva compiuti quei suoi lavori. Comunque nulla si può affermare di certo, data la natura eclettica dell'artista che toglieva da tutti, e si prevaleva di stampe e di disegni altrui copiando motivi e figure da Raffaello, dal Mantegna, da Leonardo, dal Francia, dal Costa, e, come abbiamo visto ora, dal Pintoricchio [2].

Anche nella quarta storia della Libreria il nostro maestro mostra d'odiare la concordia del colore; e di tanti cardinali seduti, come intorno a un coro, non uno ha la veste del colore del vicino! A destra, ad uno che l' ha rossa carmino segue chi l' ha pavonazza;

[1] Anche a Bergamo una composizione congenere con portico in fondo, trono in mezzo su cui siede sant' Antonio, e due file laterali di persone sedute, è attribuita al Pintoricchio; ma si tratta di pittura debole, non certo sua. — *Catalogo dei quadri delle Gallerie dell'Accademia Carrara* (Bergamo, 1881), p. 91.

[2] Ricci, *Correggio* (Londra, 1896), 147-148; *La Galleria di Parma* (Parma, 1896), pp. 111, 400, 403 e 404; Alessandro e Iosafat Araldi nella *Rassegna d'Arte*, III (Milano, 1903), p. 133 e seg.; *Alessandro Araldi*, nell'*Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, II (Lipsia, 1908), pp. 54-55.

poi rossa di cinabro, poi nera, poi violetta: a sinistra, comincia col morello, cui seguono il cinabro, il pavonazzo, un altro morello ecc. Nè un solo prelato ha il berretto color della veste, e color di quello vicino. Non basta: le due prime e maggiori e pesanti e affagottate figure con manti turchino e rosso lacca, a pieghe convenzionali con grande uso d' uncini, nemmeno siedono su sgabelli di colore uguale: quella col manto turchino siede su panca rossa; l'altra con manto rosso, su panca gialla. Inoltre in questo affresco appare, sino all'urto, un altro non dirò difetto, perchè si tratta di cosa eletta dal pittore stesso, ma *dissonanza* sgradita fra la prospettiva dello scompartimento generale della sala o Libreria, e quella della composizione. Dei pilastri, che distinguono l'uno dall'altro quadro, si veggono sempre tre lati: quello dinanzi e due laterali, perchè egli ha ritenuto che ogni quadro debba esser contemplato di fronte e dal mezzo, e in questo il suo criterio può esser accettato. Ma quando la prospettiva dei pilastri e degli archi e quella indipendente della *Storia* si veggono a contatto, non è possibile evitare una sensazione sgradevole. E questo è il primo affresco dove si prova; perchè nei precedenti aveva fatto del paesaggio, oppure aveva tenute le linee orizzontali con edifici di pieno prospetto, sì che nessuna d'esse veniva lateralmente ad incontrarsi con quelle di scorcio dei pilastri. Qui purtroppo le linee delle basi, dei pilastri e delle cornici laterali corrono ad urtare con quelle dei pilastri della sala, non formando con esse una continuità prospettica; ma degli angoli ottusi, tantochè nel confronto immediato dànno il disgusto d'un vero e proprio errore, ciò che non è; e così accadrà sempre nel caso di « prospettive laterali » come nel sesto e settimo affresco.

Ma torniamo alle figure disposte sul tappeto verde in due ali salienti e orizzontalmente ai lati del trono, su cui siede il Papa benedicente, col triregno, e il manto verde ornato dai soliti ceci dorati. Il trono è marmoreo, ma nella nicchia foderato di stoffa rossa fiorata. Dinanzi, in veste gialla, tutta rilevata nelle luci a borchie d'oro, Enea si prostra per baciare il piede al Pontefice; ma, per mostrare il profilo del volto e ottenere una miglior linea della figura, il pittore la piega tutta sopra un fianco invece di volgerla verso il gradino.

Dietro ai cardinali, nei quali s'hanno forse alcuni ritratti, e fra i pilastri assiste una folla d'uomini d'ogni età, d'ogni.... colore, bene inteso nelle vesti, e d'ogni mano fuor che quella del maestro.

Nel fondo è una seconda figurazione. Sotto un loggiato a sinistra sta seduto Nicolò V e investe Enea, fattosi ecclesiastico, del vescovato. Fuori dall'altra arcata si scorge un paese di monti e castelli con alabardieri ed altre figure.

V. — Eccoci alla storia più famosa. Enea vescovo di Siena e pur sempre Cancelliere di Federico III aveva in Napoli concluse le nozze di lui con Eleonora figlia del re di Portogallo e nepote di Alfonso re di Napoli, e, in Roma, chiesta la benedizione e il diadema imperiale pel suo signore. Federico precedette in Siena di qualche tempo la sposa che giunse sbarcando a Talamone, Il loro primo incontro presso Porta Camollìa è così descritto: « Eleonora mossa da Pisa si avvicinava a Siena, condotta dal Duca di Teschyn, dal vescovo Enea e dal Barone di Pottendorff colla sua donna, della celebre casa dei Lichtenstein; un'ambasciata di gran conto

e non meno di cinquecento persone. Erano andati incontro oratori bolognesi, fiorentini, veneziani e d'altre parti d' Italia; e Siena, dove da sei mesi non si discorreva che della regina, impaziente d'altro ritardo, accorsa a vedere, era tutta sul prato di Camollìa e su campi attorno. Nè mai prima e poi fu visto spettacolo più bello e grandioso. Mosse avanti a tutti a incontrare la sposa il duca Alberto. Egli era a cavallo d' un bel tessalico, e andava vestito tutto di drappo d'oro. Nobili cavalieri, risplendenti dal capo ai piedi di ricchi ornamenti gli erano intorno cantando allegre e leggiadre canzoni. Dopo buon tratto, si vedeva venire re Ladislao, bellissimo giovinetto, dai biondi capelli, che inanellati e senz' altro sopra che un cerchio di grosse perle, gli cadevano sulle spalle svolazzandogli con molta grazia dintorno. Tutta la piccola persona vestiva un drappo d'oro trapunto di gemme, sur un cavallo bardato di seta a rilievi. Sull' istesso andare erano foggiati i giovinetti del seguito. Ma più mirabile a vedere fu l' Imperatore in un contorno di valletti che facevano largo con le mazze coronate di fiordaliso. Elegante paggio avanti a lui recava in sulle mani la spada imperiale chiusa nel fodero finamente rilevato. Incedeva egli a cavallo d' un morello, fra due cardinali in lunga porpora; e ben piantato sulle staffe d'oro, mostrava d'oro tutta ricoperta la persona. Seguitava uno sfolgorìo di baroni e di cavalieri con abiti divisati a più maniere di colori; abiti di raso, di damasco e di velluto rilevati d'oro e vergati di fregi. Il numeroso corteo raccoltosi sul prato di Camollìa, si compiva qua dal clero col gonfalone inalberato, e di là dai signori del reggimento in lunghi mantelli coi cento mazzieri dalle mazze dipinte a balzana, coi trombetti e gli strumenti; da altra parte stavano i venticinque lettori,

gli scolari dello Studio e tutti i collegi delle arti e non meno di quattrocento dame senesi. Un grido di gioia, che si levò da un capo all'altro del prato, mise in moto quella infinita, svariatissima moltitudine. Fu un agitar di palii, di stendardi, di pennoni al suono degli strumenti, al martellar delle campane. Ondeggiavano, risplendevano le vesti, i lucchi, i fermagli, le cinte indosso alle persone; spiccavano le groppiere, le collane, i ciondoli de' cavalli. Era apparsa la nobile pellegrina. I preti, la signorìa, gli ordini de' cittadini, le dame, i cavalieri uscivano a farle riverenza sino a Santa Petronilla. L' Imperatore rimasto in attesa di qua dalla terza porta a pochi passi appena la vide avvicinarsi, bella, ne' suoi sedici anni come un fiore, fu a terra d' un salto; e anch' essa discesa, le destre loro si strinsero e si trovarono abbracciati. Enea Piccolomini, che la guardava con compiacenza, ne ritrasse l'incanto dei lineamenti. Di statura giusta, fronte lieta, occhio nero e vivace, piccola bocca: il viso aveva leggermente tinto di rossore, il collo di neve; tutta quanta, era una perfezione. Un cappelletto di pelo nero e sotto lo scappuccino non le nascondevano così bene i capelli che non ne apparisse il colore biondissimo. Un serto di frondi lavorate le scendeva dal collo sul petto, e ricingendola tutta, lo fermava sul fianco un grosso rubino. Sopra la cotta di bel panno d'oro spiegavasi ampio, lunghissimo il vestito di broccato »[1].

Naturalmente il Pintoricchio nella rappresentazione di questo incontro, non si è attenuto ai bei costumi

[1] Luigi Fumi e Alessandro Lisini, *L'incontro di Federigo III imperatore con Eleonora di Portogallo* (Siena, 1878), pp. 22-24. — Paolo Piccolomini, *Dalla vita e dalla poesia curiale di Siena nel Rinascimento* (Siena, 1904), p. 9 e seg.

descritti dalla storia, ma a quelli che a lui piacevano, del suo tempo, e v' ha inserto ritratti d' amici o contemporanei suoi di cui parleremo.

Federico III, che conserva il tipo che ha nel terzo affresco, si lancia con ardore verso Eleonora, con la destra le stringe la destra e le pone affettuosamente la sinistra sopra una spalla. Egli ha corona celeste a rilievi d'oro donde scendono i capelli a riccioli lunghi, sulle spalle coperte d' una sciarpa violetta. La sua veste è d' un broccato d' oro col disegno « a bastoni » tanto in uso allora. Dalla spalla sinistra gli scende il manto di seta violetta cangiante in verde cupo e in luci d'oro. Ha calze rosse e scarpe d' oro nei sandali rossi. La sposa è vestita d' una veste rossa a piccoli tratti d' oro, con le maniche verdi trinciate e a sbuffi bianchi, e un manto d'oro (a disegno poco diverso da quello della tunica di Federico) sorretto dietro da una bimba che alza la testa e gli occhi con languore peruginesco. Eleonora reclina timidamente la testa dai capelli castani coperti in alto e dietro da una reticella. Nella sinistra tiene il fazzoletto.

Enea in abito vescovile con la mitra bianca e gemmata in capo [1], la veste bianca del pari e la casula turchina orlata d'oro, abbassa con compiacenza il capo verso l' Imperatore, e passando una mano sulla spalla di Eleonora la spinge verso di lui.

Dietro alle ultime due figure si vedono vari ritratti primo fra i quali quello dell' Aringhieri con la croce di Rodi, in veste turchino-cupa, fascia nera al

[1] Le gioie della mitra e il fermaglio sulla spalla d'Eleonora sono pezzi di specchio tagliati. La veste rossa di lei in basso è mal riparata e il filo di stucco dorato, che le cingeva la fronte, caduto.

collo e cappello nero, ritratto condotto con iscrupolosa ricerca del modellato. Dietro a lui è una delle solite teste giovanili alte e ripiegate, con gli occhi che guardano al cielo; poi vicino un altro ritratto in cui taluno vuol vedere Andrea di Nanni Piccolomini Todeschini, fratello di Pio III, vestito parimenti di nero, imberbe, caratteristico. Dinanzi al suo mantello risalta meglio, nel biondo dei capelli e nel candore del volto, del collo e del petto; una grandiosa figura femminile che nei tratti del viso e nel costume si dimostra anch' essa come un ritratto. Ha i capelli spartiti in mezzo e raccolti intorno al capo, tranne due lievi e sottili ciocche che le scendono dalla tempia ai lati della faccia. È una donna dal tipo un po' rigido, col naso aquilino, dalla bocca larga e poco curva, dagli occhi a mandorla non privi di severità. Porta una camicietta bianca a righe scure orizzontali, la veste e la mantellina scura con ricami d'oro, le maniche verdi e gialle, e tiene il fazzoletto nelle mani con vari anelli di rilievo. La si designa con probabilità come Agnese di Gabriele Francesco Farnese moglie d'Andrea Piccolomini ora ricordato. Si afferma che « nelle avversità del marito si dimostrò donna di prudente consiglio e di retto criterio. Tutta dèdita alla famiglia, portò amore grandissimo ai figli, i quali, prima di morire volle vedere accasati. Narrano gli storici che Pandolfo Petrucci, allora tiranno di Siena, avendo molto a cuore d' imparentarsi con famiglie ricche e potenti, volle quasi a forza che la figlia di lei, Vittoria, sposasse Borghese suo figlio, destinato a succedergli nella signoria della patria. Ma questa gentildonna memore delle rivalità corse tra Pandolfo e Andrea suo marito, non potè soffrire in pace la prepotenza del Petrucci, e rimastane molto

addolorata, poco tempo dopo quel matrimonio, se ne moriva agli 8 di ottobre 1509 »[1].

A Glascow, nella raccolta Beattie, si trova un ritratto della stessa dama; anzi lo stesso ritratto con solo qualche varietà nel vestito, e saremmo per dire lo stesso vestito ma senza mantellina, e di più un vezzo di perle al collo, da cui pende un gioiello. Si direbbe un ritratto ricavato con finezza, ma anche con freddezza, da questo dell'affresco, per opera di qualche allievo del Pintoricchio.

Seguono altre dame graziose, senza spiccati caratteri individuali, fra le quali una monaca. Una giovine bionda, vestita di vari colori languidi con la veste bianco-celeste cangiante e il manto rosa fa da quinta a destra. I suoi capelli intrecciati e chiusi in una lunga rete d'oro le scendono dietro alle spalle fin quasi a terra. Ma la sua figura non regge all' esame della critica ed è certo una delle peggio disegnate dal maestro; convenzionale e inverosimile il giuoco delle pieghe del manto, testa piccolissima mal piegata sopra un collo rigido sottile brutto che s'innesta in una spalla enorme.

Dietro all' Imperatore è un seguito di cavalieri. Un primo a fianco d'un cavallo nero reca nella sua veste tutti i più crudi colori della tavolozza, e così negli altri gentiluomini e cavalieri abbondano i cangianti, di toni però abbastanza calmi, fra cavalli di ogni colore che s'avanzano dalle due parti verso il mezzo, dove sorge la colonna, commemorativa di questo avvenimento, eretta subito dopo all'incontro presso porta Camollìa (dove anche oggi si vede) ma

[1] A. Lisini, *Lettere di Agnese Farnese Piccolomini* (Siena, 1887), pp. 5-6. — Vedi anche Pompeo Litta nelle *Famiglie celebri d'Italia*: famiglia Piccolomini - Todeschini di Siena.

dal Pintoricchio, per licenza anacronismica, già introdotta nel suo dipinto.

L'opera del maestro in questo dipinto ci sembra moltissima, ma alle mani altrui fu certo affidata la esecuzione greve e un po' grossa e scorretta di tutte le minori figure degli alabardieri dalle carni scure sparsi con grandi mosse di gambe ai lati della colonna e le altre figurette del fondo che animano le vicinanze della Castellaccia, che sorgeva a un cento metri dall'antica porta Camollìa, nella quale sorgono tre grandi alberi alti sino alla vetta del dipinto. A lato della Castellaccia si vede la chiesetta di San Basilio costrutta nel 1234, e demolita come la Castellaccia, nel 1554 [1]. Dietro è la vista di Siena col suo Duomo, il « *facciatone* », la torre di piazza e intorno alberelli eseguiti con cura e leggierezza e quindi i monti azzurrognoli.

VI. — Solo una gran buona volontà di vedere negli affreschi anteriori la mano di Raffaello fa parere il sesto meno bello e meno importante, mentre, sotto il punto di vista della verità realistica ha pregi notevoli, non essendo il quadro suddiviso in tanti gruppi preparati, ma ritraendo una vera folla nel suo effetto complessivo. Siamo in una cappella dalle pareti nude e semplici con due finestre in fondo, ma col soffitto lacunare riccamente ornato di borchie e

[1] G. A. Pecci, *Raccolta universale di tutte le iscrizioni* ecc., III, c. 118. — Lisini, *Le tavolette dipinte di Biccherna e di Gabella nel R. Archivio di Stato in Siena* (Siena, 1901), tav. LIV, del 1528. — La Castellaccia con attigua la chiesa di San Basilio, si vede anche in un dipinto di Lorenzo Cini in San Martino di Siena esprimente la battaglia di Camollìa del 1525.

rosoni di rilievo fatti con scrupolosa esattezza prospettica. Anche le cornici a chiaroscuro sono ben intese e bene eseguite. Sotto un baldacchino rosso e verde, ad ornamenti e corde d' oro, sorge l'altare cui serve da paliotto una ricca stoffa aurata a foglie e bastoni, che è la stessa che ha servita al Pintoricchio per vestire Eleonora di Portogallo! Sull'altare, in una elegante cornice, si vede il quadro con la Madonna e il Putto fra i santi Andrea e Giacomo Maggiore. Ora è qui da notare un bel tratto riflessivo del Pintoricchio, il quale ha saputo far dare al quadro, eseguito da un discepolo, carattere non realistico, ma di vera pittura non dettagliando minutamente le figure dei santi, come quelle della folla circostante, ma lasciando indefiniti i contorni sì che, come pittura, diversifica dal resto. Troppo chiaro è il pavimento, e poco gradevoli le due macchie rosa delle vesti dei due cardinali ai lati del quadro in basso, ma teste e mani sono eseguite con la consueta finezza, come nelle successive figure sedute a destra, un po' avariate nei panni. Così conservano la solita grazia alcune figure di uomini e di giovinetti ritti dietro ai cardinali seduti o presso all' altare dove sorge una bella figura vestita di rosso scuro con una mantellina a rovescio di pelo.

A sinistra, sotto un baldacchino rosso a tendine verdi, operato in oro e su trono di legno intagliato, siede Callisto III, col triregno, veste e guanti bianchi e manto verde a profusi ricami d'oro, con volto di profilo, smagrito, ben modellato nelle accidentalità dei muscoli e della pelle. Mette il cappello cardinalizio sulla testa d' Enea che gli sta innanzi inginocchiato sul primo gradino del trono, e che ha belle mani giunte e il volto che va invecchiando. La sua veste d' un fortissimo rosso ricade con larghe pieghe più del solito eleganti e naturali.

In fondo alla sala, al di là dell' altare è una folla dove si manifesta assai l' opera degli stessi aiuti che ebbe sin da principio, come rivelano gl' identici difetti e l' identica esecuzione. Ma il maestro ha saputo farla celare in una penombra utile a nascondere la poco esatta costruzione di tante teste e a fare invece emergere con maggior luce le figure del primo piano, in mezzo alle quali, sono, come di solito, due figure maggiori viste di schiena e di fianco, punto di partenza delle dimensioni prospettiche e della tonalità del quadro.

VII. — Anche più popolosa della scena precedente è questa della creazione di Enea a pontefice nel nome di Pio II. La prospettiva del tempio lateranense, se si toglie il primo urto, generato dall' incontro d' essa con quella dei pilastri di scompartimento della sala, è ben fatta e di buona risultanza pittorica nella luce che penetra tra le colonne e nell' ombra trasparente in cui resta la parte superiore della navata centrale e l' abside ravvivato dal bagliore del musaico a fondo d' oro, che ne orna il catino e che esprime il Redentore fra i santi Pietro e Paolo. Così ha tinte basse il ciborio marmoreo che, sorretto da quattro colonne di porfido, protegge l'altare col palliotto a tutte borchie d' oro. La folla che invade la navata è pur mantenuta in una penombra sì che questo affresco costituisce quasi un riposo dell' occhio di fronte a tutti gli altri. E tale folla è solcata dalla processione dei cardinali che procedono verso l'altare e sono visti di schiena, salvo il primo che riguarda il Papa. Una nota piacevole nella bassa armonia dei colori mette la fila bianca delle mitre, che accentrano la luce con sapere, e le

cui infule tagliano le figurazioni ricamate sul cappuccio del piviale, varie di colore e d' oro. Anche la solita manìa di accostar colori opposti si vede nelle figure dei piani anteriori quasi le sole in cui è da riconoscere direttamente l' esecuzione del maestro. Sono certo suoi il giovine vescovo che con occhi dolci si volge al Papa, di carni giallastre, animato da lievi rossori, le due figure di destra d' indifferenza decorativa, quella bella del Priore che s' inginocchia ed offre la canna con la stoppa, vestito di cotta bianca e pieghettata. La sua faccia di profilo cerchiata di capelli bianchi, il suo collo, le sue orecchie sono modellate con ricerca scultoria.

Altre figure notevoli, in tutto o in parte sono quelle dei due che reggono le aste del baldacchino ornato dagli stemmi piccolominei e gli altri che reggono la sedia gestatoria con intagli di putti e di grifi. Se non che anche qui siamo di fronte alla solita intemperanza cromatica. Non uno di quei prelati è vestito come l' altro, sì che mai in questi affreschi appare l' effetto d' una schiera conforme di veste che fa così bel vedere nei dipinti carpacceschi o di Gentile Bellini o di tanti altri, e lascia campo a chiaroscuri piacevolissimi. Qui nella Libreria assolutamente il Pintoricchio crede di raggiungere la vigorìa e la vivacità mercè l'abbondanza dei colori. Un chierico presso al pilastro è vestito di rosso violento, quello dinanzi a lui di rosa, quell' opposto di violetto; uno dei gentiluomini che reggono il baldacchino, ha pelliccia dalla stoffa turchina, l'altro ha veste cangiante viola-verde. Questi ultimi due di prospetto, contro a quanto comporta l' azione, hanno l' aria assorta dei ritratti.

La figura del Pontefice seduto in alto ha manto turchino ricamato in oro, sopra veste bianca, e guanti bianchi e il triregno in capo. Egli si mostra invec-

chiato e sofferente con l' occhio cinto di livido e le labbra sporgenti e strette.

Nell' insieme, però, quest' affresco pel tono più calmo dei singoli colori e per essere il dipinto in una luce lieve, lontano dalle finestre, appare come uno dei temperati ed armonici.

VIII. — Enea tiene in Mantova un concilio per la crociata contro il turco [1]. La storia racconta che Lodovico Gonzaga condusse Pio II da Ferrara a Mantova in ricche navi per via fluviale, ossia pel Po, pel Mincio e pei laghi mantovani. Con un poco di buona volontà mettiamo che nella stesa d' acqua che si scorge nel fondo s' intenda uno dei laghi allo sbocco del Mincio, ma e tutti quei monti intorno a Mantova?

Ma non cerchiamo la verità in questi fondi. È ben altro ciò che dispiace in questo che è immancabilmente l' inferiore fra tutti i dieci affreschi, per composizione e per esecuzione. Sotto un loggiato veduto di pieno centro sorretto da pilastri scolpiti a candeliere, sta il trono pontificale, donde muove uno steccato rivestito d' arazzo a verdura, un po' qua e là spelato. Il Papa, pesante nel manto turchino e negli ornamenti, ha bella testa. Egli discute fermando la prima questione col toccarsi il pollice. Dinanzi a lui, presso a un tavolo con libri e la clessidra, un vecchio a capo scoperto, vestito di viola con cappuccio rosso ripete il gesto ed accetta la discussione. Tutti gli altri non sono che spettatori.

[1] G. B. Picotti, *La dieta di Mantova e la politica dei Veneziani* nella *Miscell. della R. Deput. Veneta di Storia Patria*, serie III, tomo III, p. 31 e seg., e *Sulle navi papali in Oriente al tempo della caduta di Costantinopoli* nel *Nuovo Archivio Veneto*, nuova serie, vol. XXII (Venezia, 1911), parte I.

Di quattro, in primo piano, due sono ritti e due seduti e collocati come tante altre volte di schiena. Essi tengono in mano i libri aperti, ma guardano il Pontefice. Profili stentati, ottenuti con lo sforzo del capo. I colori sono, secondo il solito, stridenti in tutto.

Ritta, di contro al pilastro sinistro, sta una figura piuttosto accurata d'uomo, con tonaca gialla su veste rossa, la collana d'oro al collo e il turbante. Le mani e la testa sono ricche di riflessi madreporici. Al di là del Papa stanno seduti in iscorcio tre cardinali, di prospettiva un po' incerta, e due di fronte, con buoni caratteri fisionomici. Vicino al vecchio che discute, sono alcune altre figure dipinte dal maestro, poi dietro e di là dello steccato le solite grossolane degli aiuti, il che dimostra come a questi ultimi non abbandoniamo esclusivamente questa storia come ha fatto taluno sdegnando sino d'esaminarla a fondo come se ciò fosse norma di sicuro giudizio. Essa contiene buone parti e i difetti che vi si riscontrano, se anche sono in maggior numero, non sono per nulla diversi da quelli avvertiti in altre storie.

IX. — La storia della canonizzazione di santa Caterina di Siena è divisa in due piani, così risulta più chiara e un po' diversa da quelle consimili d'altre radunanze, e così deve averla intesa il Pintoricchio e non, come crede qualcuno, per evitare lievi difficoltà prospettiche. In basso s'addensa una folla di gentiluomini, prelati, monache e frati, mentre sopra un palco elevato stanno il Papa, i cardinali, e i chierici, e in mezzo il corpo disteso di santa Caterina. La prospettiva si svolge di fronte su linee orizzontali e perciò non ingenera urto con quella dei pilastri *esterni*. Dinanzi a un avanzo antico dai muri sgre-

tolati e muscosi, sorge un tempietto a pilastrelli ornati [1], a fregi uniti di verdura e, sotto, un baldacchino dalle frange stemmate sventolanti. Il Papa, sull'elegante e semplice trono di legno, con la destra benedicente, la sinistra sul libro, il triregno in capo, la veste bianca e il manto turchino a bordi d'oro reclina il capo venerabile per guardare la faccia squallida di Santa Caterina che gli giace dinanzi sopra un letto coperto da un drappo turchino. Ell' è vestita di bianco col manto nero; ha nelle mani (raggianti dalle stimmate come i piedi nudi) un giglio. Di vari toni di rosso sono vestiti i cardinali che siedono ai lati del trono con libri e ceri, eseguiti con finezza. Due altri infine, come quinte, chiudono la scena ai lati. Dietro a queste figure, sul fondo d' indaco fiorato, risaltano altre figure d'esecuzione meno leggiera e di tipi derivati, ma non schietti e pronti.

Nella folla in basso predominano le tinte chiare rese più lucide dal contrasto d' alcune tonache monacali nere. Quasi tutte le figure si veggono di schiena con le teste un po' rivolte per lasciare vedere i volti. Però alcune si occupano più dell' esigenza pittorica che della canonizzazione! A destra procede, di profilo, un domenicano, che pare un ritratto, e dietro un benedettino candidissimo coperto di una veste lieve a pieghe sottili. Le due figure di mezzo che volgono la schiena hanno colori vari e lievi poco piacenti. A sinistra sono coi ceri in mano in posa effettivamente di ritratto, le due figure attillate e multicolori, nelle quali si sogliono riconoscere il Pintoricchio stesso e il giovine Raffaello; ma se questo corrisponde un poco al tipo riconosciuto, l'altro

[1] È su questi pilastri che si trova ripetuto il nome « Bimbo » creduto Romano, donde l' interpretazione, come abbiamo visto delle due lettere B. R. in « Bembo Romano ».

diversifica invece e di molto dall'effigie autentica del maestro che si trova a Spello. Dietro, fra i tanti monaci, s' intravvedono diversi seguaci di santa Caterina, col cappuccio nero.

I lumeggiamenti e gli stucchi sono in questo quadro assai limitati; appena qualche borchia dorata nei libri, in alcuni cappelli, nell'aureola della santa, nella veste del Papa e nel baldacchino.

X. — Pio II si trova infermiccio in Ancona, dove era andato ad attendere la flotta veneta con a capo il Doge Cristoforo, rivolta all' impresa d' Oriente. Ma egli appena potè riceverlo e salutarlo, perchè la notte seguente all'arrivo stesso aggravò e morì.

Dunque nel fondo si vede il porto d'Ancona nella conca montuosa, e la flotta a vele spiegate. A destra sul Monte Dorico si stende la città, con in cima la chiesa di San Ciriaco, palazzi, case ecc. Come ubicazione va bene, ma gli edifici non si possono identificare. In basso il molo è fortificato con torrioni e mura a modiglioni e merli. Sul molo è l'arco di Traiano, ridotto a talento come *San Ciriaco*. Nel canale protetto dal molo stesso s' inoltra la grande nave dogale, su cui ormeggia una turba di marinai. Tutte le costruzioni sono dipinte con accuratezza se non con esattezza prospettica e alla porta della città si vede una certa animazione d'abitanti. Un poco più a sinistra dal mezzo sorge un altissimo cipresso dal tronco nudo per due terzi, e poi frondoso in alto nello spazio della lunetta, che quasi divide il quadro in due parti. Due grandi uccelli s' inseguono pel cielo.

Seduto sulla sedia portata a braccia da diversi uomini sta il Papa, con testa e collo di certa ricercatezza anatomica, ma rigido nel resto della figura. Porta

(Fot. Alinari)

PIO II IN ANCONA

Siena - Duomo - Libreria Piccolomini

secondo il solito, veste e guanti bianchi e mantello turchino ad ornamenti d'oro, ma qui non si hanno più stucchi dorati di rilievo, bensì il semplice uso dell'oro. Sotto il piano della sedia si rivede il verde dell'acqua marina, bella nota cromatica di grande trasparenza. Dei quattro portatori tre sono giovani imberbi in pose sdolcinate, ma piacevoli di volto e dipinti con la dolcezza delle buone cose del Pintoricchio. Il quarto è uomo con la barba bionda e le carni un po' arrossate.

Dinanzi, inginocchiate, sono due figure importanti. L'una quasi di schiena, a sinistra, con grande sopravveste di broccato aureo a larghi fogliami, guernito alle maniche e con mantellina di vaio. Rappresenta il doge Cristoforo Moro giunto con la flotta veneziana. Calvo, con un cercine appena di capelli bianchi e la barba candida si volge piuttosto con durezza, nè il volto è troppo piacevole nello stento del modellato di convenzione, come quello dei vecchi gentiluomini che gli stanno quasi sopra, duri e antipatici. Graziosa è invece, da questa parte, la figurina snella del paggio, che sorge diritto dietro al Doge e ne regge nelle mani il corno, come la veste, di broccato, con bordo di vaio. La sua deliziosa testina arieggia al raffaellesco, anzi è da maravigliarsi se i sentimentali della storia dell'arte non vi hanno veduto un Raffaello bambino!

Di contro sta, in ginocchio, Hassan Zaccaria, Principe di Samo, in abito verde, sottoveste turchina, scarpe rosse, ciarpa cangiante e largo turbante bianco dalla callotta turchina a squame. Alza la destra in azione e mostra il volto di perfetto profilo. Così un'altra figura deriva pur dalle sale Borgia o meglio dai disegni di Gentile Bellini! Il turco che si trova nella *Disputa di santa Caterina* al di là del trono di

Massimino, diverso solo nei colori, è messo qui a rappresentare Calapino Bajazet, detto il Turchetto, pretendente al trono degli Ottomani e già tenuto ostaggio dal Papa che, in effetto, se lo era portato seco in Ancona [1]. Questo di Siena ha il turbante tutto bianco, veste gialla a righe verticali, ciarpa rigata e attorcigliata alla cintura, manto rosso carico, calze verdi e scarpe rossastre rialzate alla punta. Nella figura a sinistra, in piedi, con berrettone a tese e la collana, s' indica poi Tommaso Paleologo principe di Morea, spodestato, come lo Zaccaria, e mantenuto alla Corte papale [2]. Dietro a lui s'addensa un' altra folla di figure con molti giovani e coi soliti vecchi dell'arte, che il Pintoricchio oramai ripeteva freddamente e meccanicamente, sì che a volere essere schietti l'esame delle singole parti di questi affreschi, che nel complesso producono un senso di gaiezza, riesce a lungo piuttosto pesante e noioso.

La parete della navata del Duomo [3] in cui corrisponde la porta d' ingresso alla Libreria non è meno riccamente decorata dai mirabili ornati scolpiti dal Marrina, dai cancelli di bronzo gettati dall'Ormanni,

[1] Dunque più che un vero e proprio ritratto è da considerarsi una figura di turco, *allusiva* al Turchetto. Il Pintoricchio, infatti, per dipingerla s' è prevalso di quello stesso disegno di Gentile Bellini, che alcuni anni avanti gli aveva servito per rappresentare, secondo alcuni (nelle sale Borgia) Djem o Sizim (vedi alle pp. 173, 176 e 177).

[2] Pel riconoscimento del Turchetto, di Hassan Zaccaria e di Tommaso Paleologo vedi Giuseppe Zippel, *Il Turchetto* nel numero unico *Valore latino* edito dagli studenti del Regio Liceo Torquato Tasso di Roma nel dicembre 1911 e dedicato alla memoria di Riccardo Grazioli.

[3] Alfonso Landi, *Racconto di pitture* ecc., pp. 88-90.

e dal grande affresco del Pintoricchio esprimente l'*Incoronazione di Pio III,* non conservato come quelli interni, ma, per ciò appunto, meno stridulo nei colori placati qui da un velo depostovi dalla polvere, dagli aliti delle folle, dal fumo untuoso dei ceri e degli incensi, e dalla stessa penombra della navata [1]. L'affresco popolosissimo, che contiene molte figure e *motivi* svolti con poca varietà negli affreschi ora descritti, può paragonarsi ad una sinfonia che precede l' opera, e che già ne contiene ed esprime le idee principali. Come il dipinto della *Canonizzazione di santa Caterina,* questo è diviso in due piani: il Papa e la sua Corte in alto, la folla in basso. Tra le figure notiamo i due giovinetti a destra quasi simili a quelli che si trovano nello stesso posto del terzo affresco; presso a loro è un uomo visto di schiena con veste rossa, da ricercare, poco variato, negli affreschi secondo e sesto; il giovinetto elegante, alla sua sinistra, che guarda l'osservatore, è poco diverso nel primo; il vescovo a fianco del Papa che tiene la mitra è pure nel sesto; il gruppo di due vecchi che conversano, subito dietro al cane, ha riscontro in quello dei due presso il tavolo nell'ottavo; il bassorilievo a chiaroscuro sotto l' iscrizione è come quello dei zoccoli interni, con lotte di dèi marini. Anche molte altre teste sono ripetute, ma non giova insistere su cosa che è provata e riprovata.

Sotto un baldacchino il Papa, d' alto rilievo a stucco, con veste bianca, manto dorato e camauro in testa, sta seduto, a mani giunte, fra un prelato che gli ha levata la mitra ed un altro che gli mette il triregno. Costui è dipinto, ma ha la mano destra di

[1] Nell' Archivio di Stato di Siena, si trova una tavoletta in cui è raffigurata l'*Incoronazione di Paolo III* (1534). Il pittore ha imitato questo affresco del Pintoricchio.

rilievo che esce dall' affresco e sorregge il triregno pur di rilievo, e ciò per poterla avanzare sino alla sporgenza della testa del Papa che esce intera di plastica dalla pittura.

Questo semplice gruppo di tre persone è raccolto nell' arco d'una loggia che si vede di fronte fra due pilastri a candeliere di rilievo con stemmi papali nelle basi. Nei due ponti laterali alla loggia (che hanno in fronte lo stemma riunito Piccolomini-Aragona) e di contro a uno steccato, s'allineano in due schiere i cardinali, con mitre bianche, vesti molto ricche, trattate con la solita varietà di colori e a stucchi d'oro, assai malandate a sinistra.

Nel basso sembra espresso l' affollamento di una libera piazza. Due alabardieri s' ingegnano coi bastoni di tenere la gente divisa, come per formar strada in mezzo. I trombettieri su cavalli e in bei costumi a striscie bianche e nere fanno squillare le loro trombe e di contro suonano i pifferi ; mentre dame, cavalieri, gentiluomini, religiose, religiosi, fanciulli si riversano d' ogni parte. Fra tanto pubblico sono da ricercare dei ritratti. A destra infatti è un gruppo di donne con caratteri realistici nelle facce e con costumi *personali.* Una bella dama sorridente s' avanza di profilo tenendo sollevata la veste rosa con *camiciuola* bianca a lacci neri e maniche nere con sbuffi bianchi e sul capo un lievissimo velo candido. Dinanzi a lei col volto un po' reclinato è un' altra signora ammantata di rosso e adornata da una grossa collana. Alcune giovinette velate di bianco, stanno intorno a un giovine che s' è messo sulle spalle un bimbo perchè goda lo spettacolo. Anche tra le figure più lontane s' intravvedono volti tipici. Presso a un vecchio che ricorda il Perugino sta una donna coi capelli lunghi per le spalle e una collanina a doppio filo al collo.

Assai ben dipinte sono le due figure in prima fila, l' una d' uomo dalla barba bionda con la spada e la veste corta di broccato stretta alla cintura, l' altra di giovine biondo che s' avanza, con le mani piene d' anelli e la collana di cavaliere.

Dal lato dei trombettieri si scorgono altri volti dai lineamenti iconograficamente demarcati. Guarda di fronte un soddisfatto viso imberbe di monaco ; poi un gruppo di giovani, brigata forse di studenti lieti ed audaci, è trattenuto dalla guardia arditamente impostata come l' angelo che ferma Mosè nella Sistina, ma assai meno nobile, ed è giusto che sia così.

Nel primo piano sono tre figure principali offuscate nelle tinte e piagate : un uomo riccamente vestito e dalla lunga barba grigia preceduto da un cagnetto castano ; un altro dalla barba castana che alza la destra inguantata ; un alabardiere infine dalla veste attillata.

Sull' identificazione di tanti ritratti si procede con grande incertezza. Certo è che solo uno dei due giovinetti in basso a destra, appartiene alla famiglia Piccolomini perchè sopra una calza reca le cinque lune falcate. È però difficile identificarlo, tra i due figliuoli d' Andrea e di Agnese che a quel tempo potevano essere in quell'età, ossia tra Pier Francesco e Alessandro. Forse a costoro corrispondono le due leggiadre figurine, non certo a Giovanni il primogenito che, mentre il Pintoricchio dipingeva quest'affresco, aveva già più che trent' anni, essendo nato nel 1475. Nell' uomo solenne e barbuto, preceduto dal cane taluni riconoscono Pandolfo Petrucci. Infatti il Tizio dice che il *canem rubeum* è il suo [1], ma poi non dice che il Magnifico vi sia ritratto, cosa che

[1] Vermiglioli, *Appendice*, p. LIV.

pare inverosimile per la grande inimicizia che allora passava tra lui e i Piccolomini pei quali si eseguiva la pittura. Come si vede, anche per questo affresco quando ci si preoccupi di trovare i ritratti e dar loro un nome, si va a tentoni fra mille incertezze e congetture.

CAPO NONO.

Gli ultimi lavori e gli ultimi anni.

*Di nuovo a Spello - Eusebio da San Giorgio - Il quadro di Sant'Andrea - L'*Assunzione *di Napoli - Pandolfo Petrucci e il suo palazzo - La vòlta del presbiterio di Santa Maria del Popolo in Roma - La famiglia del Pintoricchio - Gli ultimi lavori - Carattere e fine dolorosa del Pintoricchio.*

IL lavoro soverchio aveva costretto il Pintoricchio ad affidare quasi tutta l' esecuzione del quadro di Sant' Andrea di Spello ad Eusebio da San Giorgio. Infatti dei centosessanta ducati pattuiti per esso, il Pintoricchio conveniva di lasciarne cento al discepolo. I due documenti trovati in proposito sono del marzo 1507. In essi il maestro chiama Eusebio « *mio* » e continua: « Il detto Eusebio promette di finire la detta tavola a tutte sue spese » seguendo « il disegno che io ho fatto piccolo, il quale lo tiene Tommaso Corbo da Spello, e ci è la Nostra Donna col figliuolo sulla sedia e altri paesi che ci vanno intorno, e da un canto ci va un san Lodovico e un sant'Andrea ; dall'altro san Francesco e san Lorenzo e da piedi un san Giovanni, i quali *son disegnati in detta tavola* ». Aggiunge che Eusebio dovrà provvederlo di tutto quand'egli andrà a Spello a « finire le teste principali » secondo l'obbligo assunto. Inoltre, se i soprastanti della chiesa si contenteranno, Eusebio dipingerà pure le storiette della predella, per le quali in caso egli Bernardino fornirà i disegni. « E il detto Eusebio promette di fare le sopradette figure

in essa tavola con ornamenti d'oro e d'azzurro oltramarino e d'altro colore, e la predella istoriata e pagare il legname a tutte sue spese, cioè quello che restasse d'avere il falegname, eccetto ch'io gli abbia a prestare la stanza per suo abitare per sino che la detta tavola si finisca. E il detto Eusebio s'obbliga a cominciarla del mese d'aprile prossimo avvenire 1507, e di non lasciarla sino che non è finita ». Solo gli si concede che possa « dipingere una sua tavoletta che ha in Perugia, in sua bottega » [1].

A noi sembra che in quel pronome « mio » dato ad Eusebio, sia la prova di una continuità di cooperazione, almeno in quel tempo, in cui Bernardino lavorava alle storie della Libreria. Poi dai preziosi documenti risulta che quest' ultimo non solo aveva fatto il *disegno piccolo,* ma anche segnate le figure sulla tavola. L' Urbini aggiunge: « Per gli ornamenti di questo quadro, il Pintoricchio si fece aiutare o da Gian Battista Caporali o, più probabilmente, da quel Giovanni di Francesco Ciambella, detto Fantasia [2], che

[1] Borghesi e Banchi, *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese,* pp. 390-391. — Vedi, per questo quadro, Giulio Urbini, *Le opere d'arte di Spello* (*Archivio storico dell'arte*), X, 18-21, ed *Eusebio di San Giorgio,* in *Augusta Perusia,* 1906, p. 49; Severino Servanzi Collio, *Una tavola del Pintoricchio in Spello* (Sanseverino, 1846 e *Giornale scientifico letterario* di Perugia, fascicolo del luglio-settembre, 1846). — Mariotti, *op. cit.,* 222. — Morelli e Cavalcaselle, *Catalogo* cit., nelle *Gallerie Nazionali,* II, 274. — W. Bombe, *Geschichte der Peruginer Malerei* cit.; e tutti i biografi del Pintoricchio. Noteremo qui che questi nell'anno prima era stato inscritto nella terza matricola del Collegio dei Pittori di Perugia. Come abbiam visto, nella seconda era stato inscritto sin dal 1481.

[2] Infatti il 7 dicembre 1510 Giovanni Francesco Ciambella detto Fantasia, assunse la doratura della pala. — W. Bombe, *op. cit.*

aiutò anche il Perugino nei lavori del Cambio (come si ricava da un passo piuttosto ambiguo dei rogiti di Rainaldo di Bartolomeo nell'Archivio notarile di Perugia » [1]) e che, come abbiam visto, nell' estate del 1504 si trovava col Pintoricchio a Siena.

La tavola (senza la predella, andata perduta o smarrita) si vede ancora in Sant' Andrea di Spello sull'altare, a destra del transetto, da cui non fu tenuta lontano che per quattro anni (1811-1815) durante i quali rimase in Roma, nelle sale capitoline, sempre in pericolo d'essere portata a Parigi.

Nel complesso si tratta di un' opera debole, specialmente di colore. Di contro una valle digradante al mare, sorge un trono di legno con candeliere laterali, fregi, cimasa e basi ornate d'oro su fondo turchino, discreto di forma e di esecuzione. La Madonna tiene dritto sulle ginocchia il Bimbo, che le cinge il collo con la sinistra, le si afferra con l'altra al velo e si rivolge indietro, con mossa quasi identica a quella che ha nel quadro del conte di Crawford. In alto, a ciascun lato del trono, sono due serafini e un angelo a mani giunte, corrente coi piedi, assai grandi, sulle nubi.

A sinistra: san Lodovico di Tolosa, con la mitra bianca e dorata, il pastorale, le mani inguantate e inanellate, e il manto a gigli d'oro, piega la testa dolce, e certo, come quelle di Maria e del Putto (non però degli angeli) dipinta dal maestro, ma un po' languida e di poco rilievo. Gli sta vicino sant' Andrea dal capo discreto e dalle estremità rozze e dure. Regge un libro e la croce dorata. Il san Francesco e il san Lorenzo sono, anche nei volti pintoricchieschi,

[1] *Op. cit.*, 20. Vedi anche Adamo Rossi in *Giornale di erudizione artistica*, 1874, III, pp. 14-15.

deboli assai. Solo l'ultimo si mostra di un certo effetto decorativo per la dalmatica ricamata, con la figurazione del suo martirio e della *Resurrezione di Cristo*.

Sul gradino del trono siede san Giovannino, ravvolto nella pelle scura e nel manto rosso, paffuto, roseo, il quale scrive sul nastro l'*Ecce agnus Dei*, ed ha dinanzi il calamaio e l'astuccio delle penne. Sotto di lui è collocato diagonalmente uno sgabello con sopra un sigillo, un coltelletto, un paio di forbici, una lettera aperta ed un'altra chiusa, forse la stessa, riprodotta per mostrare quest'indirizzo : « *Eximio Viro pictori digniss.º Magistro Bernardino Perrusino, alias el Pintoricchio nobis car.mo*. Nella carta aperta si legge: « Eximie pictor, nobis cariss., havemo recepute lettere da la M. S. de Panniolfo Petruccio da Siena in la quali ce exorta ad volervi adiutar in ogni vostro bisogno, pregando nui Vi vogliamo exortare allo retornar lì da lui. Nui dixiderosi compiaceri S. M. S. carissmenti vi pregamo allo ritornari per compiaceri in tucto li Signori; del che anche farite piaceri singulariss.o; offerendomi ad voi per amori de S. M. & vostro paratiss.o da tucti li V. comodi et bene valeti. — Ex arce nostra prope Mansione [1], die XXIIII aprilis MDVIII. — Gentiles Balionus Electus Urbevetanus ».

Il Pintoricchio, finite le pitture della Libreria, si era dunque portato a Spello a dipingere secondo l'impegno le teste della tavola di Sant' Andrea. Là lo aveva raggiunto (pel tramite di Gentile Baglioni), l'invito o meglio la sollecitazione del Petrucci perchè tornasse a Siena e s' occupasse alla decorazione

[1] Forse Rocca di Zocco.

d' una sala del suo palazzo, di cui parleremo fra poco [1].

In fronte al pergamo della stessa chiesa è incastrato un tondo con un *Cristo risorto*, che da taluni si ritiene aver fatto parte della cimasa del quadro descritto [2]. Il Redentore alza benedicendo la destra e regge con la sinistra il vessillo. Il manto rosso gli passa dietro le spalle servendo come di fondo. L' estensione del ristauro è gravissima, ma la testa dai capelli levigati, per disegno e per esecuzione indefinita, appare opera di scolaro.

A questo periodo, in cui aveva collaboratore Eusebio, deve mettersi pure l'*Assunzione della Vergine* che si trova nel Museo di Napoli, portatavi dalla chiesa di Monte Oliveto. Il ricordo d'essa è assai antico, perchè risale al Vasari [3], che la indica, com'era di fatto, nella cappella di Paolo Tolosa, ricco mercante e banchiere fiorito in Napoli nei primissimi anni del secolo XVI.

La Madonna, assai lunga e assai simile fisionomicamente a quella dell' *Incoronazione* del Vaticano, sta ritta sulle nuvole a mani giunte in una iride

[1] Il maestro, il 5 dicembre 1507, era in Siena e s'impegnava « a dipegnare per fiorini 350 ». — W. Bombe, *Geschichte der Peruginer Malerei* cit.

[2] Sembrano contrastare a ciò la dimensione della tavola e l'esser dipinta ad olio.

[3] III, 500. — Francesco de' Petri, *Historia Napoletana* (Napoli, 1634), pp. 202-204, brano riferito nella *Napoli nobilissima*, VIII (Napoli, 1899), p. 14. — Celano, *Notizie di Napoli* (Napoli, 1692), III, 319. — Ildebrando Bonucci, *Un'opera di Bernardino Pintoricchio* in *Arte e storia*, anno X (1891), p. 77. — Il Pascoli (p. 40) manda senz'altro il Pintoricchio a Napoli e dice che « varie opere vi fece »!

stellata, sparsa di serafini e fiancheggiata da sei angeli che suonano o pregano. In basso stanno i dodici Apostoli diritti, tranne san Tommaso inginocchiato in mezzo nella diffusione del manto giallo cangiante, con la cinta della Vergine sulle mani congiunte. San Pietro austero regge le chiavi, san Paolo tiene la spada alzata, altri sollevano il capo con iscorcio peruginesco. In fondo s'apre una larga valle tra i monti, sui quali sorgono templi ornati e borghi fortificati.

Che tale dipinto esca dalla bottega del Pintoricchio, che siano suoi il concetto, la composizione, il disegno, lo *spirito* insomma, non esitiamo a dire; ma con pari certezza riteniamo che poco o nulla egli v'abbia eseguito. Le teste, escluse quelle della Madonna e di san Paolo, non ripetono i suoi tipi, ma sono più languide e più quadrate nella maniera peruginesca. Le estremità invece grosse e pesanti, il modo di piegare più greve, il fondo stesso nella forma degli alberi, rivelano la mano del discepolo.

Camillo Guerra ha pure sostenuto doversi al Pintoricchio gli affreschi della stessa cappella Tolosa riscopertivi nel 1865 dalle imbiancature [1]; ma già da tempo Gustavo Frizzoni ha dimostrato che si tratta di lavori deboli e di poco conto che « a dir molto accennano semplicemente ad una derivazione della sua maniera [2].

Abbiamo nominato diverse volte Pandolfo Petrucci senza fermarci un istante su di lui. Nato intorno al 1450, di famiglia assai modesta, seppe (durante i

[1] *Dei dipinti di recente scoperti nella cappella della famiglia Tolosa in Monte Oliveto di Napoli* negli *Atti della R. Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti* (Napoli, 1865), pp. 212-222.

[2] *Arte italiana del Rinascimento* (Milano, 1891), p. 15.

conflitti che agitarono la Toscana e la Chiesa sotto Alessandro VI) farsi largo con l'audacia, l'astuzia e la fermezza al punto di divenire l' arbitro della repubblica senese [1]. Si registrano come massime sue: *Al Principe, che ti può torre il tutto, concedi quella parte che ti domanda. Non è più luogo alle leggi; gli uomini che le hanno fatte, le possono disfare. Tutte le cose debbono obbedire alla forza; conviene quindi obbedire alla necessità* » e simili. Nessuna maraviglia perciò se, avendo trovata una viva opposizione in Nicola Borghese, suo suocero, lo fece assassinare, e se, terrorizzando, anche un tale delitto gli procurò il dominio e la soggezione della patria. Alleato dapprima con Cesare Borgia, gli congiurò contro alla Magione; ma senza cadere nell' agguato di Sinigaglia, che costò la vita a Oliverotto da Fermo, a Paolo Orsini, a Vitellozzo Vitelli e al Duca di Gravina. Però il Valentino, che l'aveva preso di mira, tanto s'adoperò che lo fece cacciare da Siena. L' esilio fu breve, perchè, protetto dal re di Francia e dai Fiorentini, venne, per pubblica deliberazione, rimesso in città, dove, poichè la stella dei Borgia fu declinata, visse e padroneggiò sicuro col titolo di « Magnifico » sino alla morte avvenuta nel maggio del 1512. E fu onorato e rimpianto! Fu onorato per le sue qualità migliori, poichè fu spesso giusto, e fu

[1] Giov. Ant. Pecci, *Memorie storiche critiche che servono alla vita civile di Pandolfo Petrucci dal 1480 al 1512* (Siena, 1755-60). — Isidoro Ugurgieri Azzolini, *Le pompe sanesi* (Pistoia, 1649) II, 57. — Bartolomeo Aquarone, *Gli ultimi anni della storia repubblicana di Siena.* (Siena, 1869). — Ugo Guido Mondolfo, *Pandolfo Petrucci, signore di Siena* (Siena, 1899). — Narciso Mengozzi, *Il Monte dei Paschi di Siena,* vol. I (Siena, 1891), pp. 214-259. — Orlando Malavolti, *Historia di Siena* (Venezia, 1599), parte III.

rimpianto perchè aveva procurato i benefici della pace. Troppo breve fu il suo dominio per poter lasciar tracce di splendore al pari d' altre lunghe e ben raffermate signorìe. A Pandolfo però non mancava la volontà di accrescere lo splendore di Siena, e mentre faceva eseguire diversi lavori in chiese e conventi, pensava a cingere la *Piazza del Campo* con un magnifico portico.

Intanto verso il 1505 cominciò il suo palazzo tuttora detto, quantunque rovinoso e rovinato, *Palazzo del Magnifico*. Ne fu architetto Giacomo Cozzarelli architetto e scultore senese, autore delle mirabili porta-fiaccole o « campanelle » infisse alla facciata, che, levate alcuni anni or sono da chi le voleva vendere, furono fatte rimettere al loro posto dal tumulto popolare. L' edificio fu finito verso il 1509 o il 1510 e fra le cose sue più belle, la più ragguardevole fu certo la sala decorata dalle pitture del Pintoricchio, del Signorelli, del Genga, dal pavimento maiolicato (di cui i frammenti sono passati al Museo del Louvre e al Kensington); e dagl' intagli in legno di Antonio Barili, conservati in parte nella Galleria di Siena dove pure furono trasportati due degli affreschi di Girolamo Genga [1]. Altre parti, ossia il *Trionfo della Castità* di Luca Signorelli e la *Penelope* del Pintoricchio, si trovano nella Galleria Nazionale di Londra [2].

[1] *Catalogo della Galleria dell' Istituto di Belle Arti in Siena* (Siena, 1895), p. 109. In genere s' attribuivano anche questi affreschi del Genga a Luca Signorelli; ma tre soli portavano la segnatura dell' ultimo.

[2] Furono staccati dall' intonaco da Pellegrino Succi romano nel 1844 pel francese Joly de Bammeville che li aveva acquistati dal proprietario del Palazzo Petrucci. Passati in possesso del signor Alessandro Barker questi li cedette alla Galleria Nazionale di Londra nel 1874. — Vedi *Catalogue of the Pictures in the N. G.* (Londra, 1898), pp. 412 e 502. — Vasari,

Il Vasari non ricorda l' opera del Pintoricchio nel palazzo Petrucci, e i suoi annotatori, pur riempiendo la lacuna, suppongono tutto perduto tranne i frammenti ricordati. Ma, per fortuna, molta parte della vòlta resta ancora (quantunque occultata dai soffitti e dalle pareti divisorie delle camere inserte nella sala circa un secolo indietro), e ci fu fatta conoscere dall' illustre prof. Alessandro Franchi, direttore dell' Istituto di Belle Arti di Siena, alla cui gentilezza dobbiamo schiarimenti e l'esame dei rilievi e disegni fatti col massimo disagio dovendosi procedere carponi negli spazi oscuri e stretti rimasti tra la vòlta e i soffitti.

Egli intanto ci informa che sopra la più alta delle camere nuove, la vòlta antica fu utilizzata per « plafond » e quindi intonacata. Nel resto c' è ancora, ma piagata dagl' insulti o dall' avidità dei muratori che offesero qua e là di martellate le pitture e gli stucchi di rilievo, e ne raschiarono l' oro.

La sala è quasi quadrata (m. 6.74 per 6.29) sì che la vòlta si stacca dai muri con due peducci e tre vele per lato. Nei peducci abbiamo, su fondo azzurro punteggiato d'oro, una specie di candelabri dorati sorreggenti una cartella, con un motto, sormontata da un' aquila, dalle cui ali aperte pendono grappoli di uva e svolazzano nastri. Le vele frapposte hanno alternativamente il fondo rosso e turchino chiaro, coi soliti grotteschi includenti rettangoli con figure, tra le quali quelle delle Muse: vediamo *Tersicore* quasi

III, 701-702. — Eastlake, *Handbook of painting Italian Schools,* I, 278. — Alessandro Franchi, *Le palais du Magnifico à Sienne* nell' *Art* (Parigi, 1882), anno VIII, nn. 386-388, p. 184 — Corrado Ricci, *La sala del Pintoricchio nel palazzo del Magnifico a Siena* nell'*Arte italiana decorativa e industriale*, X (Milano, 1901), pp. 61-64. — Il Destrée (p. 82) crede che della serie non esista che il *Ritorno d' Ulisse!*

distesa, che con la destra scrive e con la sinistra si regge il capo pensoso; *Erato* col cembalo e il cigno; *Calliope* che seduta a terra dà fiato alla tuba. Negli scomparti del quadrato di mezzo, formati da larghe fasce a fogliami semplici, si veggono figurazioni mitologiche: *Antiope* dormente presso un' erma mentre Giove, mutatosi in satiro, le si fa sopra; *Bacco* e *Pane, Ercole* che fila, umilmente seduto tra le mandre, dominato da *Onfale* che regge per dileggio la clava; il trionfo d' un guerriero seduto fra l' armi, in un carro guidato da un genio alato, tirato da due cavalli e seguìto da soldati: il trionfo della Pace, al cui carro sono aggiogati due leoni; una ninfa seduta sopra un ariete caudato e natante presso due genietti, uno dei quali cavalca un delfino ecc. Nello scompartimento centrale restano avanzi di cordelle e di putti, che dimostrano come quattro di questi reggessero lo stemma del Petrucci incluso in una ghirlanda.

Altre storie si vedevano nelle lunette, e ci resta quella di Brenno che getta la spada sulla bilancia. Finalmente nelle pareti erano gli affreschi dovuti al Signorelli, al Genga e al Pintoricchio, e di quest' ultimo è certo la storia assai rovinata di Penelope che abbiamo detto trovarsi a Londra.

Non belle le figure a destra de' Proci (un de' quali regge il falco) nelle solite pose sdolcinatamente umbre; ma ardito e mosso Telemaco in corpetto verde, calze rosse, scarpe e gambali celesti, che s' avanza verso la madre, mentre Ulisse entra dalla porta in veste di mendicante; ma infinitamente soave, semplice, graziosa la figura di Penelope al telaio, in veste celeste, e quella pure dell'ancella sedutale vicino, che fa i fusi di filo mentre il gatto scherza col gomitolo. Fuori dalla finestra si stendono un golfo e l' ampio mare. Sulla

(Fot. Anderson)

PENELOPE

Galleria Nazionale di Londra

riva a sinistra si vede Ulisse a parlamento con Circe cinta d'animali « dall'anima umana » e presso il suo palazzo; poi vicino Ulisse che cade nelle onde dalla zattera sollevata da Nettuno; poi, finalmente, la grande nave dalle vele gonfiate, coi marinai che si turano le orecchie e Ulisse legato all'albero maestro, per isfuggire ai fatali inviti delle sirene ondeggianti sulle acque con la coda bipartita come le sirene dell'arte romanica!

Gli affreschi del Palazzo Petrucci, che sono all'estero, non torneranno, purtroppo, più nel nostro paese; ma noi ci auguriamo, del pari, che quel superbo edificio sia acquistato dal Municipio o da qualche altro forte Istituto di Siena, e riparato e liberato da ciò che lo ingombra e nasconde. Esso ha parti stupende tuttora visibili; altre ne ha semplicemente coperte come la sala del Pintoricchio (dove potrebbero rientrare i dipinti del Genga e gl'intagli del Barili); altre ancora ne riserba d'occulte, destinate a procurare grandi sorprese a chi potrà lavorarvi.

Ma intanto il Palazzo del Magnifico non è che misero, umido, sporco, abbandonato, indecente.

Quando, circa all'uscir dell'inverno del 1508, Bernardino si recò a Spello per compiere la tavola di Sant'Andrea, egli doveva aver cominciate e portate avanti le decorazioni della sala del palazzo Petrucci. Nella lettera, da lui trascritta sul quadro di Sant'Andrea di Spello, con la data del 24 aprile di quell'anno, il Baglioni ripete, per due volte, la sollecitazione al pittore non d'andare, ma di *ritornare da Pandolfo* e compiacerlo. È da ritenere, infatti, che ei vi si portasse subito e vi conducesse a fine il lavoro durante l'estate, sì da potere nell'autunno recarsi a Roma per farvi l'altra vasta pittura, ordi-

natagli da Giulio II, nella vòlta del presbiterio di Santa Maria del Popolo.

La notizia è data dal Vasari [1] e da tutti gli altri biografi; ma la testimonianza più importante e più sicura cronologicamente ci viene da Francesco Albertini, il quale, nell' opuscolo già citato, rivolgendosi a Giulio II, scrive: « *Ecclesia S. Mariae de Populo a Syxto IIII fuit ab ipsis fundamentis cum claustro instaurata; quam hoc anno tua sanctitas, non degenerans a patruo Syxto, ampliavit purcherrimisque picturis.... exornavit* ». E specificando maggiormente: « *In ecclesia S. Mariae de Populo.... vero capellam Tua Beatitudo fundavit ac variis picturis exornavit manu Bernardini Perusini* ». L' opuscolo, pubblicato nel 1510, fu però scritto un anno prima e reca la data « *Ex urbe die III mensis Junii MDIX* » [2], tan-

[1] Vasari, III, 503.

[2] *Opusculum de Mirabilibus novae et veteris urbis Romae,* Lib. III: *De nonnullis ecclesiis et capellis.* Gli annotatori del Vasari dicono: « S' ingannerebbe però chi credesse la tribuna fatta dipingere da Giulio II nel tempo del suo pontificato, anzi che quando egli era cardinale ». Ma questa volta sono loro che s' ingannano, e il testo dell' Albertini, presente in Roma in quell' anno 1509 non lascia dubbio di sorta. Del resto la conferma, che la decorazione della vòlta dell'abside risale appunto al tempo da noi indicato sin del 1902, è venuta da un autografo del Pintoricchio rintracciato nel 1906 da Francesco Briganti e da lui pubblicato in *Augusta Perusia,* I, fasc. 2 (febbraio 1906), p. 17. In esso il pittore dichiara (13 maggio 1510) di lasciare al Vice Priore di Santa Maria del Popolo il legname che gli aveva servito per la decorazione dell'abside. Il documento non dice che il lavoro fosse finito allora piuttosto che un anno prima, e nemmeno reca il nome della città in cui fu scritto. Non si rileva quindi se il 13 maggio 1510 Bernardino fosse piuttosto a Roma che a Siena, dove egli può benissimo avere scritta quella dichiarazione. A buon conto, anche finite le pitture, il ponte dovette rimanere abbastanza a lungo in posto per l'applicazione delle vetrate dei Marcillat e per altri lavori di finimento. —

(Fot. Alinari)

VOLTA DELL' ABSIDE DI S. MARIA DEL POPOLO IN ROMA

tochè è da pensare che il Pintoricchio operasse con gli scolari, quegli affreschi fra il settembre del 1508 circa e il maggio del 1509 salva per lui una breve assenza in gennaio. Abbastanza ben conservati ed accuratamente eseguiti, non presentano però un' insieme troppo piacevole pel poco legame che passa fra le nicchie degli angoli e la parte quadrata di mezzo. I grotteschi assai mossi e fantastici dei peducci si svolgono su due disegni in fondo d' oro, e sono determinati da una cornice che reca i nomi dei quattro dottori della Chiesa: *sant' Ambrogio, san Girolamo, sant' Agostino* e *san Gregorio,* i quali soprastanno, seduti in altrettanti troni e nicchie a finto marmo con ornamenti policromici.

Sant' Ambrogio, che ha mitra, veste, guanti, bianchi e manto turchino a fodera rosa, alza con la destra il flagello e regge con l' altra il libro. La sua faccia non manca di certa austerità. Invece *san Girolamo* leggente e in veste cardinalizia, mal si giudica tra le ruine dell'umidità e dei restauri, che non mancano pure in qualche parte del *sant' Agostino* poco espressivo. Più bello di tutti è il *san Gregorio,* figura elegante dalla faccia sottile e pietosa di religioso, appena reclinata senza la solita sentimentalità umbra. Solleva con solennità la destra benedicendo e regge la lunga croce con la sinistra. Sembra comunicare al mondo la parola che gli suggerisce all' orecchio lo Spirito Santo, lieve colomba quasi invisibile che gli si libra presso la testa.

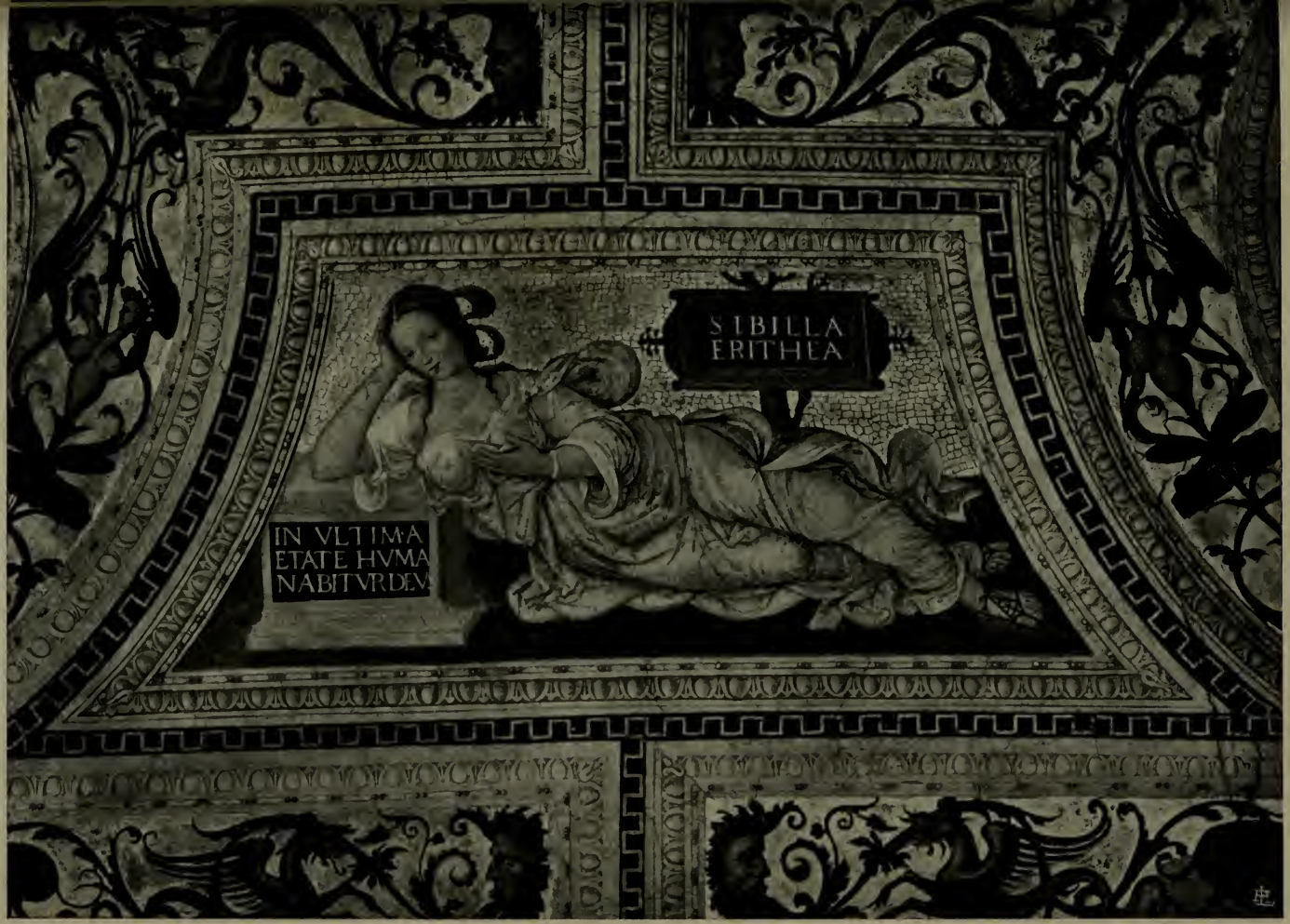
Dai fianchi delle nicchie si partono e seguono i quattro archi, larghe fasce decorative a finto marmo

Vasari, IV, 419. — E. Müntz, *La biographie de Marcillat* nella *Revue des Arts décoratifs* (Parigi, 1890-91), p. 360. — Girolamo Mancini, *Guglielmo di Marcillat* (Firenze, 1909), p. 12-16.

con inserte cordelle gialle in campo rosso o greche in campo turchino. Le nicchie campeggiano ciascuna sopra un triangolo equilatero dal fondo azzurro reticolato e stellato; ma questi larghi spazi uniformi, senza grotteschi, senza la ricchezza del resto, non appagano l'occhio. Si capisce che il Pintoricchio li ideò per far meglio risaltare le nicchie nella loro elegante forma; però i grandi spazi riempiti di lavoro geometrico umile, come una stampiglia non armonizzano con la ricchezza e lo splendore del resto, dove finte cornici marmoree e vivaci grotteschi su fondo d' oro girano intorno a quattro dischi con gli Evangelisti, ad altrettanti poligoni con le Sibille e all' ottagono centrale dov' è figurata l' *Incoronazione.*

San Matteo forma col simbolico angelo vicino una scena della più dolce intimità. L' Evangelista giovine, coi lunghi capelli a ciocche per le spalle, in veste verde e manto violetto che si avvolge alle gambe, sta scrivendo sul libro che tiene sulle ginocchia. L' angelo biondo gli sta devotamente vicino e gli regge il calamaio, adocchiando ciò che il santo scrive con ingenua curiosità. *San Giovanni*, all' incontro, vecchio, dalla barba e dai capelli lunghi e bianchi, non è piacente del pari nella convenzionalità del tipo, nè bella è l' aquila che l' assiste. Anche è misera la figura del *san Luca*, che dipinge la Madonna appoggiando la tavoletta sulla testa del bove, e fredda e troppo *manierata* quella del *san Marco* col vecchio leone vicino.

Ben maggiore grazia ed interesse presentano quindi le giovani Sibille. La *Persica* giace appoggiandosi sul fianco sinistro, e, sollevando il busto, scrive in un libro poggiato sopra uno sgabello. Ha lievi capelli biondi fermati in una cordella, il capo unito da un filo che le tiene una gemma sulla fronte,



LA SIBILLA ERITREA *(Fot. Anderson)*

Particolare della vòlta dell' abside di S. Maria del Popolo in Roma

preziosi pendenti, veste tutta turchina, maniche bianche con strisce rosse, bel sandalo al piede. Il fondo è reticolato « alla mosaica ». In diffusa veste bianca ad ombre perlacee con sopravveste leggermente rosa, come se fosse tocca dai raggi dell'aurora, è la Sibilla *Erithrea*. Giace con voluttà appoggiandosi allo sgabello col gomito destro e reggendo mollemente la testa, mentre con la sinistra si preme la veste al seno. Il bel volto esprime una placida contentezza morale e fisica, felice per ciò che pensa e per la brezza che le muove i veli in tortuosi giri. La *Delphica* siede a terra, col braccio sinistro su libri, ed alza, come parlando, la destra. Ha volto delicato nei capelli biondi, annodati col velo turchino all' uso peruginesco; gioielli al capo e al petto; veste gialla a maniche turchine trinciate e a sbuffi bianchi, manto verde cupo e scarpe rossastre. È innegabile in questa figura una certa durezza di posa, perchè tutto il busto sta erto come se la persona fosse dritta, anzichè distesa dalla cintola in giù. Meno bella, non di volto perchè formoso, ma nella gravità del corpo e dei colori è la Sibilla *Cimeria*. Bionda anch'essa, col volto e gli occhi fissi in alto come a raccogliere ispirazioni, si appoggia ai libri col gomito destro, ed indica la cartella su cui è scritto il suo nome. Di rosso crudo e fortissimo ha la veste, di turchino le maniche, di rosa-verde cangiante il corpetto, una ricca collana con pendaglio al petto, grossa scarpa scura con fodera bianca al piede sinistro, il solo che si vede.

D' una finezza di miniatura, d' una dolcezza tutta umbra è l'*Incoronazione* di mezzo che, almeno nelle teste e nelle mani, non sappiamo togliere, come altri fa, al maestro. Un cerchio azzurro, iridato agli orli, e stellato come un sereno cielo notturno, con regolare distribuzione di serafini s'affonda in basso nelle

nubi rossastre su cui siede il Redentore raggiante dalle ferite, che mette la corona sul capo alla Madre devotamente raccolta, a mani giunte, di delicate carni alabastrine.

Quest' opera, nell' insieme, presenta la ricchezza e lo splendore d' una vòlta a musaico meno fusa di colore che le pitture delle sale Borgia e di Spello, e più minuta, non tutta dal basso apprezzabile a chi la guardi, come si poteva a' tempi del Pintoricchio, senza l'aiuto di lenti. Assai più doveva figurare quando le forme del tempio conservavano la finezza e la gentilezza della Rinascenza, chè ben si vede quanto le superfetazioni audaci del Bernini hanno immiserita e, saremmo per dire, *intimidita* la pittura di Bernardino. Per rigustarla bisogna isolarsi, con la volontà, dagli angeli di stucco, dalla grande macchina dell'altare, dai tamburi delle porte, dal coro, dai leggii, dai panconi di forme gravide e insolenti; e arrestarsi con l' occhio nei due sepolcri d' Ascanio Sforza e di Girolamo Basso che Andrea Sansovino rivestì della più molle vegetazione e di stemmi e di figure; bisogna un po' vegliare le figure dei morti cardinali calme, quasi liete nella gloria dell'arte; bisogna bearsi gli occhi nello splendore dei vetri colorati che Claudio e Guglielmo di Marcillat operarono, non certo (come si presume) su disegno del Pintoricchio, bisogna insomma portarsi col sentimento e col gusto ben lungi dalle forme barocche che hanno invaso il tempio.

Tutto ciò, ripetiamo, bisogna fare per darsi conto della minuta decorazione del Pintoricchio; ma, purtroppo, oltre ad evitare il confronto delle cose secentiste, converrebbe anche obliare ciò che s' era già cominciato a fare in Roma, quando Bernardino vi ritornò, invitato da Giulio II, il quale da pontefice non aveva voluto dimenticare il pittore che l'aveva servito

quand' era cardinale. Ma ben altre tempre d' artisti lavoravano allora per lui, inizianti, con ideali nuovi di concetto e di forma, il più grandioso periodo dell' arte italiana. Il Pintoricchio era oramai un povero uomo che lavorava ripetendo ancora formule invecchiate e stanche, mentre già Michelangelo frescava prodigiosamente la vòlta della Sistina e Raffaello si metteva alle immortali composizioni della *sala della Segnatura* proprio sopra alle Aule dei Borgia già abbandonate dal Papa che odiava tutto ciò che gli ricordava Alessandro VI e la sua famiglia.

Nella vòlta però della *sala della Segnatura* lo scompartimento rassomiglia a quello dell' abside di Santa Maria del Popolo, in modo da far sospettare una vera relazione tra i due autori. L' opera è del 1508, quindi contemporanea. Mentre il Pintoricchio dipingeva in Santa Maria del Popolo, il Sodoma lavorava in Vaticano. Ma la questione parrà oziosa a chi consideri che quel tipo decorativo si palesa già anche nei fondi « alla musaica » delle pitture fatte dal Pintoricchio in Belvedere, nel Palazzo Colonna ecc. vent' anni prima, quando il Sodoma non era che decenne. La decorazione, insomma, si svolge su temi vecchi, nell' un luogo come nell' altro; cosicchè al Pintoricchio e al Sodoma non occorrevano accordi o volute imitazioni per far opera che si somigliasse. Il metodo era oramai di tutti, e specialmente di Bernardino che il giovine Sodoma aveva visto per lunghi anni lavorare in Siena.

La nascita del figlio Camillo Giuliano, di cui fu padrino al battesimo Luca Signorelli [1], la ricevuta

[1] Forse allora il Signorelli lavorava nel Palazzo Petrucci. « Camillo Juliano figlio de M.° Bernardino alias el Pintoricchio si baptezò addì VII di gennaio [1509]. Compari Biagio di M.°

del pagamento finale delle pitture della Libreria [1] e la nomina a suo procuratore del causidico Girolamo Antonio Cellerino [2] càpitano tutte nel lasso di undici giorni, ossia dal 7 al 18 gennaio 1509, e ci fanno fede della presenza del Pintoricchio in Siena. Poi egli torna al lavoro, in Roma, per restituirsi a Siena verso l'estate successivo e, a quel che pare, rimanervi oramai per sempre, beneviso ai cittadini, carico di famiglia, con sufficienti possessi a vivere agiatamente.

Già nel 1504 vi aveva comprato alcune terre dalla vedova di Neroccio di Bartolomeo scultore e pittore senese [3]. Poi il 15 decembre del 1506 la Balìa aveva approvata la donazione, fatta a lui dal Comune di Montemassi, di venti moggia di terreno, certo per qualche lavoro di cui non è parola nella deliberazione [4]. Inoltre la stessa Balìa tre mesi dopo l'aveva esentato per un trentennio dal pagare dazi e gabelle, eccetto la gabella delle porte [5].

Dopo tornato da Roma, e precisamente nell' ottobre del 1509, vende a Pandolfo Petrucci ed a Paolo di Vannoccio Biringucci provveditori della Camera del Comune di Siena, una casa con stufa e orto chiamata la « stufa secca » per 420 fiorini [6]. Vari interessi lo chiamano di nuovo a Perugia, ov' è ricordato in documenti del febbraio e del marzo del

Guidantonio Picholomini et M.° Luca Signorelli di Cortona pittore ». *Libro dei battezzati*, alla data.

[1] Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese*, III, 14.

[2] Borghesi e Banchi, *Documenti dell'arte senese*, p. 391.

[3] Vasari, III, 530.

[4] Borghesi e Banchi, p. 389.

[5] Milanesi, *Documenti dell'arte senese*, III, 33-34.

[6] Borghesi e Banchi, p. 391.

1511. Poi ritorna a Siena, dove nel settembre vende un terreno, e nel novembre compra da Antonio del *quondam* Paolo Primaticci un possedimento, detto il Chiostro, nel Comune di Pernina [1].

Lo rivediamo in patria nel marzo del 1512, per riscuotere da Francesco di Murlo, oltre a una piccola somma per una botte vendutagli, un acconto di 20 fiorini sui cinquanta che la moglie d'esso Francesco, sua cugina, gli aveva lasciati sin dal luglio 1509 e riconfermati alcuni mesi dopo, perchè li passasse alla figlia Adriana quando sarebbe andata a nozze [2].

Quanto alla famiglia del Pintoricchio le carte fanno fede d'imbrogli poco netti. Sin dal 1495 circa il Pintoricchio conviveva con una donna poco scrupolosa, certa Grania di Niccolò, variamente detta da Bologna e da Modena, dalla quale ebbe due femmine: Clelia [3] e Adriana [4] maritatesi dopo la morte del padre. Il quale, certo per legittimarle, s'era indotto a sposar Grania, che nel gennaio del 1510 partorì un'altra femmina, Faustina Jeronima [5]. Che questa fosse proprio sua figlia può tornar dubbio, a chi legga nella storia di Sigismondo Tizio l'affermazione d'una sconcia tresca amorosa fra Grania e Girolamo di Polo da Perugia detto *Paffa* soldato della Guardia di Siena, a cui ella più tardi diede in moglie la propria Clelia. Comunque sia, il Pintoricchio pagava la moglie d'ugual moneta, e da un'altra donna otteneva i maschi: Giulio

[1] *Archivio dei Contratti* di ser Bastiano Bartolucci, filza num. 1024. — Phillipps, p. 155.

[2] W. Bombe, *op. cit.*

[3] L'11 maggio 1513 Girolamo di Polo di Simone da Perugia stipendiato dal Comune di Siena promette di sposare al più tardi fra tre anni la primogenita del Pintoricchio, ossia Clelia. — W. Bombe, *op. cit.*

[4] Borghesi e Banchi, 387-389.

[5] Siena, *Libro dei battezzati*, al 27 gennaio 1510.

Cesare nato nel novembre 1506 e Camillo Giuliano già ricordato [1].

Il 1° novembre 1509 il nostro pittore fece testamento [2]. Disponeva che il proprio cadavere fosse sepolto in San Domenico, stabiliva qualche donazione anche all'Opera del Duomo e la somma di trecento lire a Grania allora incinta di Faustina, « *ne post eius testatoris mortem mendicare cogatur in verecundiam matrimonii et seu dicti sui viri* ».

Il resto riguarda ai figli nati o da nascere, legittimi o naturali.

A questo testamento Bernardino sopravvisse ben quattro anni, lavorando per Siena e per le vicinanze. Però non tutti i lavori che gli sono là attribuiti, si debbono accettare per suoi. Si debbono ad esempio escludere gli affreschi della cappella di Santa Sco-

[1] Il Mariotti (p. 224) aggiunge: « Non sarebbe improbabile che fosse suo figlio quel *Girolamo del Pinturicchio* il quale era canonico del Duomo di Perugia nel 1525 e che io vidi così nominato da Cesare Bontempi a carta 81 di un suo Libro di Ricordi ecc. Come si vede, il Fabi Montani, *Elogio del Pintoricchio*, p. 13, fu troppo sollecito a scrivere che Bernardino « non ebbe prole mascolina ». — Quanto poi al pittore Ciancio (o Vincenzo) *di Pintoricchio* che si dice fiorito a Bettona intorno al 1518 (O. Scalvanti, *L'Arte a Bettona*, Perugia, 1901, p. 10), può darsi (pur che non si tratti d'equivoco) che sia una stessa persona col maestro Vincenzo che nel 1496 aiutava, come abbiam visto, il Pintoricchio nelle pitture del Duomo d'Orvieto. Con l'aggiungere al proprio nome le parole « *di Pintoricchio* » non altro egli avrebbe inteso se non d'indicare il suo maestro. Abbondano gli esempi del genere, come, per citarne due più efficaci, il *Marcus de Melotius* (Palmezzani) di un quadro della Pinacoteca di Forlì, e il *Zoppo di Squarcione* della tavola della Raccolta Wimborne di Canford. — Vedi per altri: Corrado Ricci, *Melozzo da Forlì* (Roma, 1911), p. 15.

[2] Borghesi e Banchi, 387-389.

lastica in Monte Oliveto Maggiore e il quadro con la Madonna e il Putto che si trova nella chiesa di San Sigismondo presso Montefollonico, nel Comune di Torrita [1].

Anche per diversi dipinti che si trovano in Siena si fa indebitamente il nome del Pintoricchio, come per la tempra custodita nella chiesetta della Contrada dell' Istrice con la *Madonna e il Putto fra i santi Vincenzo e Anastasio*, per una *Madonnina*, piuttosto peruginesca, della Raccolta Chigi-Saracini, pel *Presepio* della chiesa del Santuccio, pel *san Giuseppe e la Maddalena con Gesù e san Giovannino* della chiesa dei Servi, e per parecchi altri che non giova ricordare.

Dubbio anche è per taluni il *Reliquiario* della Galleria di Berlino, che a noi pare opera de' suoi tardi anni. Sicura invece la tavoletta dei Borromeo e sicuro il quadro ritirato nel Palazzo Comunale di San Gimignano dalla chiesa di Santa Maria Assunta a Monteoliveto in Barbiano.

Nell' alto del *Reliquiario*, coi piedi nelle nuvole e di contro a una iride a mandorla, sorretta da due angeli, sta sant' Agostino e regge il pastorale e il libro. In basso san Benedetto nell' abbondante tonaca bianca reclina il capo e legge, mentre san Bernardo dalla lunga barba bianca con la sferza nella destra lo contempla.

Si trovava nel convento delle monache di San Donato in Polverosa di Firenze, e fu acquistato nel 1875 dal banchiere Brini [2].

[1] Francesco Brogi, *Inventario generale degli oggetti d'arte della Provincia di Siena* (Siena, 1897) pp. 38 e 606.

[2] *Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde*, 212. — Hans Posse, *Die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums*, part. I (Berlino, 1909), p. 69.

La bella tavola di san Gimignano è stata, si può dire, per qualche secolo sconosciuta. Il Rumohr la ricordò per opera del Pacchiarotto, [1] e forse il primo a rivendicarlo al suo vero autore fu il Gaye il quale affermò: « Per me non rimane dubbio alcuno che sia una delle migliori opere del Pintoricchio » [2].

In seguito l' attribuzione fu generalmente riconosciuta giusta e ripetuta. Ma qualche dubbio, anzi qualche errore rimaneva sulla data del dipinto e sul nome dei due santi rappresentativi. Natale Baldoria aveva scritto: « A me sembra un bel lavoro eseguito nell' arte del Pinturicchio da uno esercitato più nella miniatura che nella grande pittura. Ad ogni modo, se fosse del maestro, dovrebbe giudicarsi come una delle opere giovanili e non dell' età matura quando il Pinturicchio aveva già allargato il suo stile e resolo più convenzionale, allontanandosi da quella ingenua semplicità che nell' opera descritta abbiamo incontrato » [3]. In questo passo il bravo e compianto Baldoria, di solito così acuto osservatore, cadde in errore, certo per mancanza di precise nozioni estetiche e storiche intorno al nostro pittore. Il quale con gli anni non allargò affatto, come abbiamo visto, il suo stile, ma anzi lo restrinse nelle forme « di pratica » sino a finire con la tavoletta dei Borromeo che veramente presenta i caratteri della miniatura. Inoltre era da tenere in qualche conto che il Pintoricchio era venuto a Siena solo nel 1502 e che perciò con tutta probabilità questa tavola, eseguita per

[1] *Italienische Forshungen* cit., III, 45.
[2] *Carteggio inedito d'artisti* (Firenze, 1840), II, 434.
[3] *Monumenti artistici di San Gimignano* nell'*Archivio storico dell'arte*, III, 67.

le vicinanze, era da riportarsi al tempo della sua dimora in quella città. Ma oramai ogni argomento diventa inutile di fronte ai documenti di recente scoperti e pubblicati [1].

Col primo documento in data del 23 ottobre (forse 1510) l' artista s' impegna al lavoro : « Io Bernardino da Perugia altrimente Pintoricchio piglio a dipingere una tavola d' altare da frate Giovanni da Verona, che va a San Gimignano per prezzo di fiorini cinquanta a moneta senese, nella quale tavola va una Nostra Donna con certi cherubini che vanno in cielo, e da piedi due santi, un san Benedetto e un san Bernardo. E così siamo rimasti d' accordo dei sopradetti cinquanta fiorini, eccetto il legname che lo paga lui. E così faccio fede di mia propria mano ecc. ». Quindi aggiunge d' aver ricevuto, prima dieci fiorini, poi quindici.

Il Nomi avverte che quel Giovanni da Verona committente fu certo « il celebratissimo frate lavoratore di tarsie » [2]; ma non fu lui che pagò la somma residuale a lavoro finito: « Adì nove di febbraio 1512, io Bernardino, sopra scritto, ho ricevuto da frate Domenico da Bologna, cellerario di Santa Maria di Barbiano dell' Ordine di Monte Oliveto, fiorini venticinque per resto di pagamento della tavola, la quale gli ho dipinta. E sono contento e pagato del sopradetto cellerario ».

[1] U. Nomi-Venerosi-Pesciolini, *Un quadro di Bernardino Betti da Perugia detto il « Pinturicchio »*, nella *Miscellanea storica della Valdelsa,* anno III, fasc. II, pp. 131-140. — Vedi pure il *Bollettino della Società Umbra di Storia Patria* (Perugia, 1885-1896), I, 626 e II, 187 e, nella conferenza del Nomi, *Feste centenarie di San Gimignano* (1899) una riproduzione del quadro.

[2] Vincenzo Marchese, *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani* (Bologna, 1879), II, 271.

Quest' ultimo documento viene dunque ad indicare il tempo, in cui l' opera fu fatta, nel 1511.

È vero che uno dei due santi non corrisponde all' ordinazione, vedendosi nella tavola invece del *san Benedetto*, figurato un papa; ma ciò non può fare nessuna maraviglia, perchè tante volte i committenti mutavano d' opinione e chiedevano varianti. Abbiamo infatti visto che nell' ancona di Santa Maria dei Fossi lo stesso Pintoricchio cambiò gli argomenti della predella. È qui da notare infine chi siano i santi dipinti. Il Brogi scrive: « In basso stanno genuflessi, a destra il B. Bernardo Tolomei, a sinistra un pontefice forse dell' Ordine Olivetano » [1]; Luigi Pecori [2] e il Baldoni tagliano corto non nominandoli affatto; ma la questione è ripresa accuratamente dal Nomi il quale conclude che il papa rappresenta san Gregorio Magno e l' opposto santo, Bernardo abate di Chiaravalle.

Stanno ambedue inginocchiati, sopra un prato di belle erbe, a mani giunte. San Bernardo dalla lunga barba bianca veste tonaca candidissima, regge il pastorale ed ha dinanzi, in terra, la mitra presso la ricca, gemmata tiara di san Gregorio, ben raso nel volto, con la mani coperte di guanti e d' anelli, e col piviale roseo a fodera turchina, e dal bordo ricamato a nicchie ed a santi. In altó, fra di loro, la Madonna, in preghiera, siede sulle nuvole bianche, raggiando dentro una mandorla turchina orlata di bianco cosparsa di stelle e di testine serafiche. Il fondo è dei soliti a scogli traforati e ad esili alberelli, oltre i quali l' occhio spazia per una valle sol-

[1] *Inventario generale degli oggetti d' arte della Provincia di Siena*, 516.

[2] *Storia della terra di San Gimignano* (Firenze, 1853), p. 555.

cata da un fiume navigato da un battello e vede strade e colli e boschi e una città presso la cui porta il pittore ha fatta una piramide proprio come sta a Roma la piramide di Caio Cestio a Porta San Paolo.

L' ultimo lavoro del Pintoricchio, eseguito da lui nello stesso anno della sua morte, è la tavoletta con l' *Andata di Gesù al Calvario,* amorosamente custodita nella Raccolta Borromeo in Milano [1]. Presenta la finezza della miniatura, alla quale arte in gioventù Bernardino s' era, come abbiam visto, addestrato, e per cui il Beissel fu tratto ad assegnargli sino alcune miniature.... toscane ! [2]

La tavoletta, che servì certo per coperta di un libro, ha la segnatura : « *Questa opera è di mano del Pintoricchio da Perugia MCCCCCXIII* ».

Un arabesco d' oro su fondo rosso incornicia la minuta e popolosa scena. Gesù Cristo in mezzo veste una camicia rossa a bordi e ricami d' oro in basso, alle spalle e sul petto. Regge la croce pur d' oro ed ha bei piedi, belle mani, ma testa inespressiva. Intorno al collo gli gira una corda tirata dinanzi a lui dal manigoldo a calze nere rotte, in camicia bianca e veste turchina, tutto lacero. Porta al fianco la sporta con martello, tanaglie e chiodi. È rossastro di carni, ma il suo volto non dimostra cattiveria come non dimostra cattiveria l'altro manigoldo seminudo che con alto berrettone e turbante tira Gesù pei capelli tenendo in mano un fascio di tamerici per batterlo.

[1] G. Frizzoni, *Il Museo Borromeo in Milano* nell' *Archivio storico dell' arte*, III, 360-61.

[2] *Vaticanische Miniaturen* (Freiburg in Br., 1893).

Dietro s' addensa una gran folla di soldati in ricche vesti ed armi d'oro, che trattiene le sante donne dall' accostarsi a Gesù. Un milite con la spada nella destra si volge indietro; ha mantello rosso sulla corazza lavorata ad oro, uno scudo con sopra una figura femminile che suona la cetra, e, dietro, altri soldati con orifiammi, alabarde e il solito segno dello scorpione. Un soldataccio afferra pel collo la Madonna, deliziosa figurina aliena d' ogni dolore e spavento. La Maddalena, presso a Lei, solleva il capo col solito scorcio peruginesco.

Altre graziose testine di donne s' intravvedono dietro nella folla. Questo corteo e il gruppo di Gesù coi due manigoldi, sembra procedere per girare dietro ad uno dei soliti scogli traforati, con un fico al basso e altri alberi lumeggiati d'oro sulle spalle, e per ricongiungersi al resto della processione che ha già compiuto il giro e che si vede lontano. I due ladroni ignudi e legati con le mani alla schiena sono spinti innanzi da altri manigoldi e soldati, uno dei quali offre da bere al paziente in una ciotola. Anche più avanti sulla via del Calvario, al di là di scuri cespugli, si veggono cavalli e cavalieri. Poi siamo al monte dove gli sterratori fanno le fosse e sollevano le croci. Presso è una scala appoggiata ad un albero. Vi sale un diavolo per impiccarvi Giuda che ha la corda al collo. Poi s' inalzano monti e rupi; si stendono valli; degradano nel fulgore del cielo lievi colline azzurrognole; si curva sul fiume il ponte traversato da un pedone e da un cavaliere, i quali muovono verso una città cinta di mura e di bastioni, cui vicino si veggono altre figurine. Nel cielo volano diversi uccelli.

Il quadretto è divenuto un po' scuro specialmente nei verdi, sì che il paesaggio pur studiato in ogni

fogliolina alla « fiamminga », ha perduto di trasparenza. Le figure nel fondo sono ugualmente trattate con uguale minutezza, il che serve ad affastellarle un po' col paese. Ma le maggiori figure, del primo piano, risaltano con un fulgore d' incendio. La composizione soverchiamente carica ha però il pregio di lasciar campeggiare la figura di Gesù, di qualche semplicità ieratica.

Tali le opere. Quale fu la vita del maestro? A questa domanda la storia non risponde, certo perchè la vita del Pintoricchio passò tutta intera senza urti e senza vicende gravi o considerevoli nel lavoro.

La serie dei dipinti e i documenti ci hanno detto dove fu nei diversi momenti della sua vita e con chi ebbe a trattare. E noi lo vediamo al contatto degli uomini più forti, più dissoluti, più crudeli del suo tempo da Alessandro VI a Giulio II, da Cesare Borgia a Pandolfo Petrucci, rimanersene tacito e prudente al lavoro, con l'anima piccina piccina come il suo corpo, senza permettersi nessun apprezzamento sui delitti che i suoi mecenati meditavano e compivano dov'egli spargeva la gioia dei vividi colori e dell'oro. Il Matarazzo lo descrive così: « Et eravi un altro maestro nominato da molti el *Pentoricchio*, e da molti appellato *Sordicchio*, perchè era sordo e piccolo, de poco aspetto e apparenza » [1]. Egli perciò capiva di non aver la fibra per partecipare alle lotte del suo terribile tempo e si teneva tranquillo come Raffaello e come il Correggio alle delizie dell'arte sua, nè entrava in campo come Michelangelo e come Bramante.

[1] *Cronaca* cit., 7 - Leone Pascoli (*op. cit.*, 42), più di tre secoli dopo si plasmava un Pintoricchio, a suo modo, « di giusta e proporzionata statura, di bella presenza, venerando e serio ».

Cardinali, principi e papi, non l' ebbero quindi in conto altro che come lavoratore: sollecito nel rendere fastose e festose le loro dimore. Non lo perseguitarono se servì gli avversari, non l'onorarono soverchiamente quando servì loro. Anche quel terribile uomo che fu Cesare Borgia scriveva di lui all'Alfani nell'ottobre del 1500: « *Qual sempre havemo amato per le virtù sue;* e l'havemo novamente riducto ai servigi nostri » [1].

La sorte dei Borgia precipita e il Pintoricchio passa a lavorare pei due loro più feroci nemici, pel Magnifico e per Giulio II. Fra gli stessi artisti doveva essere uno dei più modesti, e, nell' ultima sua permanenza a Roma, sentirsi come intimorito per ciò che le anime nuove da Raffaello a Michelangelo, dal Sangallo a Bramante, vi operavano. Ci par di vederlo silenzioso, quasi timido alla cena offerta dallo splendido e piacevole Bramante, di cui ci parla il Caporali: « Questo fu di natura di non *bramare* punto le ricchezze, e quella, che pure avesse avuta con la prudentissima liberalità sua, la disprezzava. Finalmante Iulio Summo Pontefice per singulare amore, che gli portava, quasi contra la voglia d' esso Bramante sotto pena di santa ubidienza lo fece ricco, et gli donò, a esso e suoi servi, benefici et officj di grandissime pensioni annuarie più che non bisognava assai alla sua decente vita et vestimenti. Et con questo insieme con Pietro Perugino, Luca da Cortona, et Bernardino Perugino, cognominato Pintoricchio, ne siamo in Roma ritrovati, in casa sua da esso invitati ad una cena, et per più cose ragionate questo intendere [2] ».

[1] Alvisi, *Cesare Borgia*, cit., p. 14.

[2] « *Con il suo commento et figure* Vetruvio *in volgar lingua raportato* per M. Giambattista Caporali *di Perugia* » (Perugia, 1536) carta 102 retto.

A noi perciò sembra che il Vasari abbia del tutto falsato il carattere del nostro pittore dicendolo « strano e fantastico uomo » [1] e sia in questo caso ingiusto contro di lui, come quando lo proclamò molto inferiore alla sua fama, e sparse che i disegni e i cartoni della Libreria si dovevan tutti a Raffaello. E la fortuna doveva esser tanto contraria alla sua fama da convertire sino un onorevole motto in un motto servile; poichè avendo egli detto che « il maggior rilievo che possa dare un pittore alle figure era l' avere da sè, senza saperne grado ai principi e ad altri [2] », Giovan Luigi Valerio cortigiano ne cambiò il senso allegando che il Pintoricchio aveva detto: « il maggior rilievo che possa dare il pittore alle figure esser l' appoggio dei Principi, e che quello era il vero sapere [3] ».

Il 7 maggio del 1513, poco dopo la morte del Petrucci e di Giulio II, gli ultimi due suoi mecenati, già infermiccio « *corpore languens* » fece il suo ultimo testamento [4], e certo i malanni suoi si protrassero a lungo se il 13 settembre e il 14 ottobre potè aggiungere de' codicilli, e se morì soltanto l' 11 dicembre.

Nel testamento, avanti tutto dispone d' esser sepolto, non più a San Domenico, ma in San Francesco. Lascia Grania « sua donna governatrice e tutrice, donna e madonna di tutta la sua roba, che quella abbia a ministrare infino a tanto che le sue

[1] III. 504.
[2] Vasari, III. 561-502.
[3] C. C. Malvasia, *Felsina Pittrice* (Bologna, 1844) p. 101.
[4] Milanesi, *Documenti d' arte senese*, III, 62-65.

figliuole si mariteranno »; a lei personalmente destina « fiorini trecento, quali debba avere e siano per *sua dote,* caso che non si portassero bene con lei i suoi generi e che lei si volesse maritare »; le lascia inoltre « tutte le sue vesti di qualunque ragione fatte o che si faranno a suo dosso e uso. « Nomina quindi eredi universali Clelia, Adriana e Faustina sue figliuole ».

Nel codicillo diminuisce la dote di Grania sino a duecento fiorini, disponendo diversamente degli altri cento, forse per uno sdegno contro la malfida; ma poi sembra rappacificarsi con lei perchè il 14 ottobre rimette le cose come stavano prima. Non ella invece fu colta di pietà verso di lui vecchio, debole, stanco, infermo. Sigismondo Tizio ci racconta che sempre più invaghita di Paffa « *peditem in foro senensi* » chiuse il marito ammalato in casa lasciando che languisse e morisse di stenti, e s'oppose a che nessuno rispondesse ai suoi lamenti, tranne alcune femminucce *(mulierculas)* del vicinato. Lo stesso Tizio che era parroco dei Santi Vincenzo e Anastasio in contrada dell'Istrice aggiunge che fu tumulato nella sua chiesa oggi oratorio di Contrada dell'Istrice dove nel 1830 fu posta un'iscrizione che lo ricorda.

La storia degli ultimi mesi di quel pover'uomo è come si vede molto semplice. Si senta all'incontro che strana fiaba ha raccolta il Vasari: « Essendo poi all'età di cinquantanove anni pervenuto, gli fu dato a fare in San Francesco di Siena, in una tavola, una *Natività di Nostra Donna;* alla quale avendo messo mano, gli consegnarono i frati una camera per suo abitare, e gliela diedero, siccome volle, vacua e spedita del tutto, salvo che un cassonaccio grande ed antico, e perchè pareva loro troppo sconcio a tramutarlo. Ma Pinturicchio, come

strano e fantastico uomo che egli era, ne fece tanto rumore e tante volte, che i frati finalmente si misero per disperati a levarlo via; e fu tanta la loro ventura, che nel cavarlo fuori si ruppe un' asse, nella quale erano cinquecento ducati d'oro di camera: della qual cosa prese Pinturicchio tanto dispiacere, e tanto ebbe a male il bene di quei poveri frati, che più non si potrebbe pensare; e se n'accorò di maniera, non mai pensando ad altro, che di quello si morì » [1].

Non occorrono argomenti d'indole morale per abbattere lo strano racconto, laddove i materiali bastano da soli. Il Pintoricchio dipinse bensì quel quadro di San Francesco, ma nove anni prima della morte! Inoltre, in Siena aveva una buona casa [2] e una bella « bottega » nel *Terzo* di Camollìa presso piazza Paparone, dove abitare e dove lavorare senza ricorrere a una nuda cella fratesca. Ma il Vasari, da abile artista, avendo bisogno di allietare un po' la biografia composta tutta di descrizioni di pitture, finse di prestar fede, se pur non credette, alle fantasie divulgate da qualche ameno capo scarico intorno al gramo e infelice Bernardino.

Di Grania rimangono poche altre notizie. Nel 1515 vende a Sigismondo Chigi parte d'alcuni tenimenti, e un anno dopo fa istanza al Magistrato di poter alienare anche la parte spettante a Faustina. Dopo, va ad abitare a Deruta e a Città di Castello dove fa testamento il 22 maggio 1518 [3]. Sua figlia Clelia o Egidia (come abbiamo visto) sposò il

[1] III, 503-505. — La storiella è ripetuta anche dal Baldinucci, *op. cit.*, II, 484.

[2] La repubblica di Siena nel 1509 gli aveva imposta una tassa di 425 lire per la sua casa in contrada San Vincenzo nel terzo di Camollia. — W. Bombe, *op. cit.*

[3] Vermiglioli, *Appendice*, pp. LXV-LXX.

Paffa; Faustina andò moglie a un Filippo di Paolo di Deruta, e Adriana a un Giuseppe di Giovanni perugino [1]. Dei maschi naturali non una parola. Così la mal composta famiglia s'oscurò e si disfece presto, come la fama (risorta da un ventennio appena) di lui che il Vasari osò dire *molto aiutato dalla fortuna!*

[1] R. Archivio di Stato di Siena. Spoglio d'atti e documenti relativi agli artisti, al nome « *Pinturicchio Bernardino* ».

INDICI

INDICE DELLE OPERE (1)

1471 - 73.

Perugia.

Pintoricchio lavora, sotto Perugino, con altri aiuti del Maestro, ai *Miracoli di san Bernardino,* ora nella Pinacoteca di Perugia . . . . . pag. 10

1473 - 78 (?)

Siena — Pinacoteca.

Madonna della melagrana, tavoletta . . . . . » 20
Sacra Famiglia con san Giovannino, tondo . . . » 30

Oxford — Raccolta dell' Università.

Madonna col Putto, tavoletta. . . . . » 29

Perugia — Pinacoteca.

Madonna col Putto, tavoletta . . . . . » 21

Spello — Chiesa di Santa Maria Maggiore.

Madonna col Putto, ridipinta su altra più antica, tavola . . . . . » 21
Madonna col Putto, affresco. . . . . » 24

(1) Mettiamo in questo elenco solo le opere che riteniamo veramente o molto probabilmente del Pintoricchio e non le molte, anzi le troppe, che gli sono debolmente attribuite, e di cui ci occupiamo nel testo. Diciamo questo, perchè il lettore non ci accusi di errore o di omissione se, ad esempio, non trova qui registrato: l'*Epifania* della Galleria Pitti, il ritratto di giovane di Oxford, la *Madonna* della Galleria di Berlino, il *san Michele* di Lipsia, il *Padre Eterno* di Santa Maria degli Angeli, la *Madonna* di Budapest, il *sant'Antonio* di Bergamo; gli affreschi di San Catervo a Tolentino, di San Cosimato, di Sant'Onofrio, di San Pietro in Montorio, di Santa Croce di Gerusalemme in Roma, ecc. ecc.

Città di Castello — Raccolta Bufalini.

Madonna col Putto, tavoletta . . . . . pag. 25

Monaco di Baviera — Raccolta del Barone di Tucher.

Madonna col Putto, tavoletta . . . . . » 29

Londra — Galleria Nazionale.

Madonna col Putto, tavoletta . . . . . » 27

Parigi — Raccolta del Barone Schickler.

Madonna col Putto, tavoletta. . . . . » 29

1478 - 79 (?)

Roma — Galleria Borghese.

Crocifisso fra i santi Cristoforo e Girolamo, tavoletta . . . . . » 28

Francoforte sul Meno — Galleria dell' Istituto Städel.

Madonna col Bambino fra i santi Cristoforo e Sebastiano, tavola . . . . . » 28

Perugia — Pinacoteca - Proprietà della famiglia Bartoccini.

San Girolamo, tela. . . . . » 29

1480 - 83.

Roma — Vaticano - Cappella Sistina.

Il viaggio di Mosè, affresco eseguito insieme al Perugino . . . . . » 42 - 45

Il battesimo di Gesù, affresco, come sopra . . . » 42 - 50

1483 - 85.

Roma — Palazzo dei Penitenzieri.

Stemma, graffiti, decorazioni . . . . . » 55

Indici

Roma — Chiesa d'Aracœli - Cappella Bufalini.

Vòlta: *I quattro Evangelisti* — Pareti: *Vestizione di san Bernardino - Narrazione de' suoi miracoli - San Francesco riceve le stimmate - Gloria di san Bernardino fra i santi Lodovico di Tolosa e sant'Antonio - Penitenza e funerali di san Bernardino,* affreschi . . . . . pag. 59

Roma — Santa Cecilia - Cappella Ponziani (Lavoro in gran parte degli aiuti).

Vòlta: *I quattro Evangelisti,* affresco . . . . . » 81

1485 - 86.

Valenza (Spagna) — Accademia di Belle Arti.

Madonna col Putto e Giovanni Borgia seniore, tavola d'altare . . . . . » 112

Roma — Palazzo Colonna.

Vòlta d'una sala a pianterreno con *ornati e medaglioni,* affresco . . . . . » 88

Perugia — Monastero di Monteluce.

Pittura « del padiglione dentro al Sacramento » - « dove sta el corpo de Cristo, dentro da monastero. » (1) (perduta) . . . . . » 59

1486.

Perugia — Palazzo dei Priori.

Madonna col Bambino, affresco sopra la porta del Dormitorio, oggi sala del Consiglio comunale (2).

(1) Si hanno due documenti relativi alle pitture del Pintoricchio nel Monastero di Monteluce. L'uno del 1485 dice: « Berardino de Betto pentore de' aver f[iorini] sette per suo salario de la pentura de padiglione dentro lì al sacramento »; l'altra del 18 aprile 1486: « Berardino de Biazo pentore a dì 18 di aprile fior. 2 sol. cinquanta a lire contate sono per la depentura dove sta el corpo de Christo cioè dentro da monasterio, de volontà de matre badessa ». Con tutta probabilità però i due documenti riguardano a un solo lavoro. -- Vedi Antonio Briganti, *Pintoricchio dipinge a Monteluce nel 1485* nella *Rassegna d'Arte Umbra,* II (Perugia, 1911), p. 61. e W. Bombe, *op. cit.*

(2) 1486, 24 luglio: « A m. Berardino de Betto dicto el Pentoricchio F. quactro a bol. 40 che tanto monta una Madonna cum certi altri lavorij ha tholti

— — — ?

Cinque *miniature* possedute dalla famiglia Graziani di Perugia (v. Orsini, *Guida di Perugia*, p. 94) poi dal Vermiglioli, ed ora, sembra, in Francia . . . . . pag. 11

Roma — Palazzo Chigi sul Corso.

Madonna - Gesù Bambino. Due frammenti d'affresco assai rovinati.

1486 - 87.

Roma — Vaticano - Belvedere (lavoro in parte di aiuti).

Vôlte e lunette della loggia e di alcune stanze, affresco . . . . . » 86

Madonna sull'entrata (perduta) . . . . . » 85

Vedute di *Roma, Milano, Genova, Firenze, Venezia e Napoli* (perdute o imbiancate da ricercarsi sotto l'intonaco) . . . . . » 85

1488.

Roma — Campidoglio - Museo.

Madonna del Terremoto, affresco . . . . . » 117

Roma — Santa Maria del Popolo - Cappella del Presepio.

L'idea generale e il *Presepio* sono del Pintoricchio: l'esecuzione del resto, degli aiuti o scolari - affreschi. . . . . » 120

1489.

Roma — Santa Maria del Popolo - Cappella di santa Caterina.

Figure e ornati del Pintoricchio e scolari, affreschi. » 129

a fare, sopra l'uscio del dormintorio Fl. 4. » -- 11 agosto: « A m. Berardino depinctore per parte della soprascripta depinctura F. uno a bol. 40 disse volea per comperar oro battuto F. 1 » -- 12 agosto: Riceve 6 fiorini come pagamento definitivo della Madonna. -- W. Bombe, *op. cit.*

1489 - 90.

Roma — Santa Maria del Popolo - Cappella della Madonna dell'Orto.

L'idea generale è del Pintoricchio aiutato dagli scolari anche nella *Madonna e santi* dell' altare, affreschi . . . . . pag. 126

Sanseverino (Marche) — Sacrestia del Duomo.

Madonna della Pace col ritratto di Liberato Bartelli, tavola d'altare . .. . » 104

1486 - 91.

Londra — Galleria Nazionale.

Santa Caterina e un devoto, tavola . . . . . » 103

Città di Castello -- Sacrestia del Duomo.

Madonna col Putto, tavola . . . . . » 108

Perugia — già Proprietà del nob. Camillo Borgia Mandolini.

Madonna col Putto, tavoletta. . . . . » 108

Roma — Raccolta Stroganoff.

Madonna col Putto, tavoletta. . . . . » 100

Cambridge (S. U. A.) — Raccolta Forbes.

Madonna col Putto, tavoletta . . . . . » 109

Boston — Raccolta Gardner.

Madonna col Putto, tavoletta . . . . . » 109

Pietroburgo — Raccolta Botkine.

Madonna col Putto, tavoletta . . . . . » 109

Eszhergom (Ungheria) — Palazzo Capitolare.

Madonna col Putto e san Bernardino, tavoletta . » 110

Dresda — Galleria.

Ritratto d'un giovinetto (1), tavoletta . . . . . pag. 110

Mombello (Como) — Proprietà del Principe Pio di Savoia.

Madonna col Bambino, tavoletta . . . . . » 110

Roma — Proprietà della contessa Rasponi Spalletti.

Madonna col Putto, tavoletta . . . . . » 115

1490 - 91.

Roma — Santa Maria del Popolo - Cappella Cybo.

Affreschi perduti tranne una piccola parte passata a Massa di Carrara . . . . . » 123

Massa di Carrara — Duomo.

Madonna col Putto e angeli (affresco già nella cappella Cybo in Santa Maria del Popolo a Roma) » 124

1492.

Orvieto — Duomo - Abside.

Gli evangelisti san Marco e san Luca; quest' ultimo è perduto, affreschi . . . . . » 130

(1) Serafino Aquilano, in quattro sonetti, accenna ad un ritratto fattogli da un Bernardino pittore (vedi *Seraphino, opere dello elegantissimo* Seraphino Aquilano *con molte cose aggiunte di novo.* Venezia, 1539 - sonetti XXIV-XXVII). Alcuni hanno subito pensato che quel Bernardino fosse il nostro Pintoricchio (cfr. Adolfo Venturi, *Il Museo e la Galleria Borghese,* Roma, 1893, pp. 191-192 e Arduino Colasanti, *Saggio di bibliografia delle fonti poetiche per la storia dell'arte italiana* nel *Repertorium für Kunstwissenschaft,* XXVII (Berlino, 1904), p. 219. Risolvere il quesito senza aver l'opera d'arte, è, può dirsi, impossibile. Fra l'altro, avendo Serafino vissuto, a più riprese e a lungo, in Milano alla corte sforzesca, non è improbabile che quel Bernardino fosse uno dei tanti *Bernardini* pittori fioriti allora in Lombardia, come Bernardino Butinone, Bernardo Zenale, Bernardino de' Rossi, Bernardino Luini e più facilmente, perchè ritrattista di professione, Bernardino de' Conti.

1493 - 94.

Roma — Vaticano - Appartamento Borgia.

Tutte le decorazioni delle cinque sale furono ideate, disegnate e dirette dal Pintoricchio con una folla d'aiuti e di scolari (fra cui il Pastura). Indichiamo con una stelletta gli affreschi in cui riconosciamo, in tutto o in parte, la sua mano. pag. 137

— Sala dei Misteri.

Volta con *ornati, segni araldici, Profeti* ecc. Nelle lunette: *Annunciazione, Presepio, Adorazione dei Magi, Ascensione, Venuta dello Spirito Santo, *Assunzione della Vergine, *Risurrezione di Gesù Cristo. Pareti scompartite.* » 149

— Sala dei Santi.

Vòlta con le **storie d'Osiride, d'Iside, d'Argo* ecc. - Nelle lunette: **Visitazione, *sant'Antonio e san Paolo eremiti, Martirio di san Sebastiano, *santa Susanna, *santa Barbara, *Disputa di santa Caterina. - Pareti scompartite. - *Madonna col Putto* sulla porta. » 161

— Sala delle Arti Liberali.

Astrologia - Musica - Retorica - Geometria - Aritmetica - Dialettica - Grammatica - Vòlte ad ornati e segni araldici - Pareti scompartite. » 184

— Sala del Credo.

Vòlta ad *ornati grotteschi, imprese borgiane* ecc. - Lunette con mezze figure d'*Apostoli* e di *Profeti.* » 191

— Sala delle Sibille.

Vòlta ad *ornati grotteschi, figurazioni dei Pianeti e dei loro influssi.* - Lunette con mezze figure di *Profeti* e di *Sibille.* » 192

1495.

Roma — San Pietro - Cappella della Santa Lancia.

Madonna col Putto e Innocenzo VIII, tavola perduta » 202

Roma — Castel sant'Angelo - Varie camere.

Decorazioni, affreschi perduti . . . . . » 206

Parigi — Museo del Louvre.

Madonna col Bambino, fra i santi Giovanni Battista e Gregorio . . . . . pag. 205

1496.

Perugia — Pinacoteca.

Polittico di *Santa Maria dei Fossi*, con *sant'Agostino, san Girolamo, l'Annunciazione, Cristo morto*, ecc., tavole. . . . . » 211

Orvieto (Duomo) — Abside.

San Gregorio e un altro *Dottore* della Chiesa perduto, affreschi . . . . . » 133

1497.

Roma — Vaticano.

Camere « sul cortile di San Pietro », affreschi perduti » 207

Spoleto — Cattedrale - Cappella Eroli.

Madonna col Putto fra i santi Giovanni Battista e Stefano sotto *il Padre Eterno*, affreschi . » 216

1498.

Roma — Castel Sant'Angelo. - Torrione « in basso » demolito.

Storie d'Alessandro VI, affreschi perduti . . . . » 207

1497-1500.

Roma — Biblioteca Vaticana.

Crocifissione, miniatura . . . . . » 13

Lione — Proprietà del signor Edoardo Aynard, già in Roma (dei Principi Borghese).

San Bartolomeo, tavola. . . . . » 221

Roma — Proprietà del marchese Emilio Visconti-Venosta.

Croce di legno col *Crocifisso e quattro santi* dipinti in ciascuno dei due lati, legno . . . . . pag. 220
Madonna col Putto e san Giovannino, tondo . . » 220

Cambridge — Fitzwilliam Museum.

Madonna col Bambino . . . . . » 222

Wigan — Proprietà del Conte di Chawford.

Madonna del latte, quadretto . . . . . » 223

1500.

Perugia — Pinacoteca.

Sant'Agostino e devoti, piccolo stendardo . . . . » 222

? Assisi — Palazzo Comunale.

Madonna tra i serafini, affresco . . . . . » 227

1500 - 1501.

Spello — Santa Maria Maggiore - Cappella Baglioni. (Lavoro di decorazione eseguito dal Maestro con qualche aiuto di scolari).

Vòlta: *Quattro sibille.* - Pareti: *Annunciazione, Adorazione di Gesù, Gesù tra i Dottori,* affreschi . . . . . » 227

Spello — Cappella del Sacramento, già Sacrestia.

Angelo in una nicchia del lavabo . . . . . » 235

1503 - 1505.

Roma — Pinacoteca Vaticana.

Incoronazione della Vergine, Apostoli e Santi, eseguita forse più da Gian Battista Caporali detto Bitti, che dal Pintoricchio, per Santa Maria della Pietà di Castel della Fratta, oggi Umbertide. Si crede che appartenessero alla base della sua

cornice due ritratti ora proprietà della Famiglia Mavarelli di Perugia, opera forse dello stesso Caporali, come la lunetta sulla porta di quella Chiesa . . . . . pag. 236

1502 - 1504.

Siena — Libreria Piccolomini del Duomo.

Disegni e cartoni perduti. - I discepoli e gli aiuti coloriscono la vòlta. . . . . » 241 - 254

1504.

Siena — Chiesa di San Francesco - Cappella Sergardi.

Natività di Maria Vergine, bruciata nel 1655 . . » 248
Sopra un secondo quadro è discussione

1504.

Siena — Duomo - Cappella di San Giovanni Battista.

Affreschi in parte rifatti. Restano del Pintoricchio, aiutato, il *ritratto d' Alberto Aringhieri cavaliere di Rodi, d'un cavaliere di san Giovanni di Gerusalemme, la Nascita di san Giovanni, san Giovanni nel deserto* e *san Giovanni che predica,* affreschi . . . . . » 244

1505.

Siena — Duomo (Pavimento).

Allegoria della Fortuna disegnata dal Pintoricchio . » 253

1505 - 1507.

Siena — Libreria Piccolomini.

Storie di Enea Silvio Piccolomini (Pio II) operate con aiuti : 1. *Enea in viaggio pel concilio di Basilea* ; 2. *ambasciatore a Giacomo re di Scozia* ; 3. *incoronato poeta da Federico III* ; 4. *ambasciatore ad Eugenio IV* ; 5. *presenta a Fe-*

derico III Eleonora di Portogallo sua sposa; 6. *eletto Cardinale*; 7. *creato Pontefice*; 8. *all'Assemblea di Mantova per la Crociata*; 9. *canonizza santa Caterina da Siena*; 10. *attende le navi crociate in Ancona* . . . . . pag. 254

Sulla porta della Libreria, nella navata del Duomo: *Incoronazione di Pio III* . . . . . » 294

1507 - 1508.

Spello — Sant' Andrea.

Madonna e Santi, quadro disegnato dal Pintoricchio e dipinto in gran parte da Eusebio di san Giorgio » 299

1507 - 1508.

Siena — Palazzo del Magnifico.

Vòlta d'una sala a *grotteschi* e *figurazioni mitologiche* in parte perita. Nelle pareti erano affreschi di Luca Signorelli, di Girolamo Genga e del Pintoricchio ora dispersi, in parte nella Pinacoteca di Siena e in parte nella Galleria Nazionale di Londra . . . . . » 306

Londra — Galleria Nazionale.

Telemaco, Ulisse e Penelope, affresco già nel Palazzo del Magnifico . . . . . » 308

1508 - 1509.

Roma — Santa Maria del Popolo - Vòlta del Presbiterio.

Scomparti architettonici, ornamenti e figure. - In mezzo: l'*Incoronazione.* - Intorno: i quattro *Evangelisti* coi simboli, quattro *Sibille* e quattro *Dottori della Chiesa, Agostino, Girolamo, Ambrogio e Gregorio.* Affreschi . . » 309

1508 - 1510.

Napoli — Regio Museo.

Assunzione della Vergine in massima parte di Eusebio di San Giorgio, tavola d'altare. . . . . » 303

Berlino — Galleria.

Reliquiario coi *santi Agostino, Benedetto e Bernardo di Chiaravalle,* tavoletta . . . . . pag. 319

1511 - 1512.

San Gimignano — Palazzo Comunale.

La Vergine Assunta coi santi Gregorio Magno e Bernardo di Chiaravalle, tavola d'altare . . . » 320

1513.

Milano — Raccolta Borromeo.

Gesù va al Calvario, tavoletta per copertura di libro » 323

DISEGNI. (1)

Berlino — Gabinetto delle stampe.

Mosè . . . . . » 49

Chatsworth — Raccolta Devonshire.

Enea Silvio Piccolomini dinanzi a Eugenio IV . » 276

Firenze — Galleria degli Uffizi.

Donna con cornucopia - Enea Silvio Piccolomini parte pel Concilio di Basilea - San Girolamo - Donna con vaso - Madonna col putto - Ercole e il centauro - Angelo - Giovanetto pagg. 46, 271, 273

Francoforte sul Meno — Istituto Städel.

Madonna col Putto . . . . . » 22

(1) Come pei dipinti, escludiamo dall' elenco i disegni che non ci sembrano suoi, compresa la testa di giovinetto che si trova a Darmstadt che riteniamo una contraffazione. Del resto se ne parla nel testo.

Indici

Lille — Collezione Wicar.

L'Incoronazione di san Nicola (1).

Londra — Collezione Heseltine.

Figura d'uomo - Un angelo - Due teste . . . . pag. 264

Milano — Biblioteca Ambrosiana.

Angelo . . . . . » 47

Oxford — Collezione dell'Università.

Adorazione dei Pastori - Madonna col Putto e san Giovannino.

Parigi — Museo del Louvre.

Gruppo di soldati - Madonna col Putto - Soldato a cavallo.

Stoccolma — Museo Nazionale.

Uno dei Remagi (2).

Venezia — Reali Gallerie.

Libro di Disegni già appartenuti a Giuseppe Bossi con molti disegni originali del Pintoricchio ed altri rilevati da lui da opere di Giusto di Gand, del Perugino, di Luca Signorelli, del Mantegna, del Pollaiolo, ecc. . . . . pagg. 48, 49, 52, 64, 122

Vienna — Albertina.

Assunzione ; *Madonna col Putto fra i santi Bonaventura e Francesco* ; *santa Conversazione.*

---

(1) Non è del Pintoricchio il disegno esprimente quattro figure sedute a tavola ed una in piedi leggente.

(2) Osvald Sirén, *Dessins et tableaux de la Renaissance italienne dans les Collections de Suède* (Stoccolma, 1902), p. 26.

INDICE DEI MAESTRI.

Agostino di Duccio, 60, 63, 78.
Allegrini Francesco, 89.
Alunno (Nicola di Liberatore detto l'), 1, 3, 4, 9, 10, 60, 98, 182.
Anselmi Michelangelo, 277.
Antoniazzo Romano, 9, 27, 156, 200, 201.
Antonio da Viterbo detto il Pastura, vedi Pastura.
Araldi Alessandro, 276, 277.
Aspertini Amico, 98, 208.
Balducci Matteo, 182, 265, 271.
Barili Antonio, 241, 244, 272, 306, 309.
Bartolomeo di Segnolo detto del Caporale, 1, 2, 4, 8, 59.
Bartolomeo della Gatta, 165, 170.
Bazzi Giov. Antonio, vedi Sodoma.
Bedi Jacopo, 1.
Bellini Gentile, 53, 174, 175, 264, 288, 293, 294.
Bembo o Bimbo Romano, 258, 265, 291.
Bernardino di Mariotto, 103, 216.
Bernardino da Siena, 102.
Bimbo o Bembo Romano, 258, 265, 291.
Bonfigli Benedetto, 1, 8, 9, 59, 60, 173, 193, 194.
Bossi Giuseppe, 53, 54, 345.
Botticelli Sandro, 37, 38, 39, 153.
Bramante (Donato d'Angelo), 15, 150, 263, 325, 326.
Bruni Giovanni, 253.
Butinone Bernardino, 338.
Caponeri Alberto, 244.
Caporale (Bartolomeo di Segnolo detto del), 1, 2, 4, 8, 59.
Caporali Gian Battista detto Bitti, 8, 9, 237, 238, 239, 265, 300, 326, 341, 342.
Capponi Raffaellino, 205.
Carnevale (Fra Bartolomeo Corradini detto), 10.
Carpaccio Vittore, 271.
Cavenaghi Luigi, 221.
Cellini Benvenuto, 96, 97.
Ciambella Giovanni di Francesco detto Fantasia 265, 300.
Cini Lorenzo, 285.
Coda Benedetto, 263.
Conti Bernardino, 338.
Correggio (Antonio Allegri detto il) 267, 325.
Cossa Francesco, 10, 24.
Costa Lorenzo, 277.
Cozzarelli Giacomo, 306.
Crivelli Carlo, 4, 28, 60. 98.
Cungi Gian Battista, 97.
Dolci Giovanni di Pietro, 38.
Domenico Veneziano, 10.
Donatello (Donato di Betto Bardi detto), 47, 244.

Eusebio di San Giorgio, 265, 299, 300, 303, 343.
Evangelista di Pian di Meleto, 263.
Fantasia, vedi Ciambella.
Federighi Antonio, 244.
Fiorenzo di Lorenzo, 1, 2, 8, 10, 25, 26, 28, 80, 182, 194.
Francesco di Domenico, 241.
Francesco di Giorgio Martini, 10.
Franchi Alessandro, 307.
Francia (Raibolini) Francesco, 262, 277.
Gatta (Bartolomeo della), 37, 39, 40.
Genga Girolamo, 306, 308, 309, 343.
Gentile da Fabriano, 4, 98, 114.
Gerino da Pistoia, 187.
Ghiberti Lorenzo, 94.
Ghirlandaio Domenico (Bigordi), 25, 37, 38, 39.
Giacomo di Lorenzo da Bologna, 131.
Giotto di Bondone, 65.
Giovanni di Stefano, 244.
Giovanni da Udine, 143.
Giovanni da Verona, 321.
Girolamo da Cremona, 256.
Giusto di Gand, 53, 175, 264, 345.
Gozzoli Benozzo, 1, 3, 9, 59, 70, 98.
Grimaldi Giacomo, 203.
Ingegno (Andrea di Aloigi di Assisi, detto l') 26, 39, 40, 116, 117, 118.
Jacopo della Quercia, 244, 255.
Lafréry Antonio, 208.
Lattanzio di Nicola di Liberatore detto l'Alunno, 182.
Leonardo da Vinci, 53, 96, 174, 277.
Liberale da Verona, 256.
Lippi Filippino 47.
Lippi Filippo, 216.
Lorenzo di Mariano, vedi Marrina.
Lucchi Cosimo, 244.
Luini Bernardino, 338.
Luzo vedi Morto da Feltre.
Maccari Cesare, 244, 248.
Maccari Leopoldo, 253.
Manni Giannicola, 126.
Mantegna Andrea, 10, 53, 85, 98, 99, 165, 175, 194, 277, 345.
Marcillat Claudio, 310, 314.
Marcillat Guglielmo, 310, 314.
Marco Zoppo, 318.
Marrina (Lorenzo di Mariano), 242, 294.
Masolino da Panicale, 172.
Melozzo (degli Ambrosi) da Forlì, 37, 59, 80, 98, 99, 114, 156, 263, 318.
Meo del Caprina, 119.
Mesastris Pier Antonio, 1, 4.
Michelangelo Buonarroti, 33, 39, 40, 53, 150, 315, 325, 326.
Morto da Feltre, 96.
Neroccio di Bartolomeo de Landi, 10, 244, 316.
Nelli Ottaviano, 1, 8, 98.
Ormanni Antonio, 241, 294.
Pastura (Antonio da Viterbo, detto il), 19, 79, 131, 134, 135, 155, 164, 187, 188, 189, 199, 338.
Perin del Vaga, 143.
Perugino (Pietro Vannucci, detto il), 1, 2, 4, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 15, 25, 26, 37, 39, 40, 41,

42, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 55, 56, 59, 60, 65, 71, 74, 79, 80, 88, 89, 102, 111, 116, 163, 164, 170, 182, 186, 187, 190, 195, 201, 221, 229, 236, 248, 250, 251, 260, 261, 263, 264, 296, 326, 345.
Peruzzi Baldassarre, 194, 202.
Pier d'Andrea da Volterra, 194.
Piero di Cosimo, 37, 39, 153.
Pier della Francesca, 262.
Pietro di Galeotto, 1, 3.
Pisanello (Antonio Pisano detto il), 74.
Pollaiolo (del) Antonio e Piero, 53, 123, 175, 345.
Pomarancio (Niccolò Circignani detto il), 89.
Poussin Niccolò. 89.
Raffaello Sanzio, 15, 25, 54, 71, 116, 143, 150, 195, 231, 249, 250, 251, 256, 257, 259, 260, 262, 263, 264, 266, 267, 268, 269, 270, 272, 273, 275, 276, 277, 285, 291, 293, 315, 325, 326, 327.
Robbia (della) Luca, 49.
Rocco Zoppo, 38, 39.
Rosselli Cosimo, 37, 38, 39.
Rosselli Francesco, 256.
Rossi (de) Bernardino, 338.
Rustici Francesco, detto il Rustichino, 245.
Salviati Francesco (de Rossi), 55, 56.
Sangallo (da) Antonio, 207, 362.
Sano di Pietro, 256.
Sansovino Andrea, 314.
Santi Giovanni, 263.
Savoldo Girolamo, 162.
Scacco Cristoforo, 178.
Seitz Lodovico, 139. 144, 173.
Signorelli Luca, 37, 38, 39, 40, 41, 53, 59, 60, 70, 71, 134, 136, 162, 163, 175, 263, 264. 306, 308, 315, 316, 326, 343, 345.
Sodoma (Giov. Antonio Bazzi, detto il) 163, 165, 168, 250, 315.
Spagna Giovanni, 216.
Tempesta Antonio, 89.
Tesorone Giovanni, 139, 140.
Tiberio d'Assisi, 79.
Torrigiano Pietro, 195.
Ugolino di Prete Ilario, 131, 134.
Vasari Giorgio, 97, 169.
Velasquez Diego, 162.
Verrocchio (del) Andrea, 166.
Vespignani Francesco 144.
Vincenzo, forse da Bettona, 133. 135, 318.
Viti Timoteo. 262, 263.
Zenale Bernardo, 338.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI.

Autoritratto del Pintoricchio. Spello, Santa Maria Maggiore
Miracolo di San Bernardino. Pinacoteca di Perugia . pag. 10
Crocifissione. Miniatura della Biblioteca Vaticana . » 12
S. Giovannino e Gesù. Particolare del tondo della Galleria di Siena . . . . . » 24
Madonna col Bambino. Spello, S. Maria Maggiore . » 24
Il viaggio di Mosè. Roma, Vaticano, Cappella Sistina » 46
Disegno. Firenze, Galleria degli Uffizi . . . . . » 48
Funerali di San Bernardino. Roma, Cappella di San Bernardino all'Aracoeli . . . . . » 70
S. Lodovico di Tolosa. Particolare della cappella di San Bernardino, Roma, chiesa d'Aracoeli . . » 74
Ritratto di un Bufalini. Particolare della cappella di San Bernardino, Roma, chiesa d'Aracoeli . . . » 74
Madonna della Pace. Duomo di Sanseverino (Marche) » 104
Madonna col Bambino. Roma, raccolta Stroganoff . » 108
Madonna e San Bernardino. Galleria del Palazzo Capitolare di Eszhergom in Ungheria . . . . » 110
Madonna col Bambino. Boston, raccolta Gardner . » 110
Ritratto di giovinetto. Galleria di Dresda . . . » 112
Presepio. Roma, S. Maria del Popolo . . . . » 122
Alessandro VI. Particolare della Risurrezione di Cristo, Roma, Vaticano, Appartamento Borgia . . . » 156
Jofrè Borgia. Particolare della Resurrezione di Cristo, Roma, Vaticano, Appartamento Borgia . . . » 158
Susanna. Roma, Vaticano, Appartamento Borgia . . » 166
S. Caterina d'Alessandria. Particolare della Disputa di Santa Caterina, Roma, Vaticano, Appartamento Borgia . . . . . » 170

Turco. Particolare della disputa di S. Caterina. Roma, Vaticano, Appartamento Borgia . . . . pag. 172
Vòlta della sala dei Santi. Roma, Vaticano, Appartamento Borgia . . . . . » 198
Polittico, di Santa Maria dei Fossi. Parte centrale, Pinacoteca di Perugia . . . . . » 212
Gesù fra i Dottori. Spello, Santa Maria Maggiore . » 234
Cavaliere di San Giovanni di Gerusalemme. Siena, Duomo, Cappella di S. Giovanni . . . . » 246
Pio VI in Ancona. Siena, Duomo, Libreria Piccolomini » 292
Penelope. Galleria Nazionale di Londra . . . » 308
Vòlta dell'Abside di S. Maria del Popolo in Roma . » 310
La Sibilla Eritrea. Particolare della vòlta dell'abside di S. Maria del Popolo in Roma . . . . » 312
L'Assunta e i Santi Gregorio Magno e Bernardo da Chiaravalle. Museo di S. Gimignano . . . » 322

INDICE DEI CAPITOLI.

Capo I. - *In Umbria* . . . . . pag. 1

Pittori umbri - Natura soave del paese - Perugia nella seconda metà del secolo XV - Opere giovanili del Pintoricchio.

Capo II. - *La cappella Sistina* . . . . . » 33

Sisto IV - Il Perugino e il Pintoricchio - Gli affreschi della « Sistina » - « Viaggio di Mosè » e « Battesimo di Gesù » - Il « Libro dei disegni » di Venezia.

Capo III. - *Il Palazzo dei Penitenzieri e la cappella Bufalini in Aracoeli.* . . . . . » 55

Decorazioni nel Palazzo dei Penitenzieri - Ritorno a Perugia - La cappella di san Bernardino in Aracoeli - I Bufalini di Città di Castello - La vòlta - Episodi della vita del santo - I suoi funerali e la sua gloria - La cappella Ponziani in Santa Cecilia.

Capo IV. - *Decorazioni di appartamenti* . . . . . » 83

Innocenzo VIII - Il Belvedere in Vaticano - Decorazioni nel Palazzo Colonna - Sistemi ornamentali.

Capo V. - *Madonne e ritratti - Affreschi in Santa Maria del Popolo a Roma e nel Duomo di Orvieto* . . . . . » 101

Bernardino da Siena e Bernardino di Mariotto - Santa Caterina a Londra - Madonna della Pace a San Severino - Madonna dei Mandolini - Madonna del Duomo di Città di Castello - Madonne Forbes a Cambridge (S. U. A.), Stroganoff a Roma, Gardner a Boston, Botkine a Pietroburgo, Pio a Mombello, e del Palazzo Capitolare di

Eszhergom - Ritratti a Dresda, a Darmstadt, a Gotha, a Oxford, a Napoli, a Gottinga - Madonna di Valenza e Madonna Spalletti a Roma - Madonna del Campidoglio - Affreschi in Santa Maria del Popolo: Cappella del Presepio, Cappella Cybo, Cappella della Madonna dell'Orto, Cappella di Santa Caterina - Affreschi del Duomo di Orvieto - Opere del Pastura.

Capo VI. - *L'appartamento Borgia.* . . . . . pag. 137

Storia delle Sale - Restauri vecchi e moderni - Sala dei Misteri - Sala dei Santi - Sala delle Arti Liberali - Sala del Credo - Sala delle Sibille.

Capo VII. - *Il ritorno in Umbria* . . . . . » 199

Opere di scolari già assegnate al Pintoricchio - La tavola della « Santa Lancia » - Altri lavori in Vaticano - Storie di Alessandro VI in Castel Sant'Angelo - Il quadro di Santa Maria dei Fossi in Perugia - Cappella Eroli nel Duomo di Spoleto - Quadri del periodo umbro - La cappella Baglioni a Spello - L'incoronazione della Fratta.

Capo VIII. - *Il Pintoricchio a Siena* . . . . . » 241

Il contratto per la Libreria Piccolomini - Cappella di san Giovanni Battista - Le due tavole bruciate di san Francesco - Cartone della Fortuna - Gli affreschi della Libreria del Duomo.

Capo IX. - *Gli ultimi lavori e gli ultimi anni* . . . » 299

Di nuovo a Spello - Eusebio da san Giorgio - Il quadro di sant'Andrea - L' « Assunzione » di Napoli - Pandolfo Petrucci e il suo Palazzo - La vòlta del Presbiterio di Santa Maria del Popolo in Roma - La famiglia del Pintoricchio - Gli ultimi lavori - Carattere e fine dolorosa del Pintoricchio.

Indice delle Opere . . . . . » 333

Indice dei Maestri . . . . . » 347

Indice delle Illustrazioni . . . . . » 351

Indice dei Capitoli . . . . . » 353

RICCI

PINTORICCHIO

I.R

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 21150 9473

DATE DUE

MAR 0 9 1989		

Brigham Young University